

इलाहाबाद यूनिवर्सिटी को डी० फ़िल० उपाधि के लिए

डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी के निदेशन में

प्रस्तुत प्रबन्ध

छायावादयुगीन काव्यभाषा का निराला के विशेष
सन्दर्भ में अध्ययन

कु० रेखा खरे

हिन्दी विभाग, इलाहाबाद यूनिवर्सिटी

१९७३

भूमिका

काव्यभाषा साहित्य-चिन्तन की नई दिशा है, पिछले सांस्कृतिक और परंपरित काव्यशास्त्रीय पद्धति है जहां कविता के सांस्कृतिक संस्था को समझने का उत्क्रम होता है ।

हिंदी में काव्यभाषा संबंधी चिन्तन की प्रारम्भ परंपरा नहीं है । वापुनिक युग में काव्य रामचंद्र शुक्ल ने काव्य कविता की भाषा पर कुछ टिप्पणियाँ की । का विषय है संवत्स के सांस्कृतिक और व्यावहारिक चिन्तन में " संश्लिष्ट " एक न प्रयोग उन्होंने किया, लेकिन उनके सांस्कृतिक कोई अन्य महत्वपूर्ण उपपत्ति में प्रस्तुत नहीं कर सके । " संश्लिष्ट " है जुड़ी " जटिलता " की प्रक्रिया को उन्होंने नहीं सोचा । अधिकतर उनकी दृष्टि पाठ्युक्त संविधान पर रही । कवि कविता के युग में कुछ समीक्षकों का ध्यान का महत्वपूर्ण चिन्तन प्रायः उपेक्षित पदा की ओर गया और काव्यभाषा-संबंधी मौलिक, विचारार्थक चिन्तन का मार्ग खोया हो गया ।

का संदर्भ में भाषा और संविधान " (१९६४ ई०) पुस्तक उल्लेखनीय है, जिसमें काव्यभाषा के पदा पर सांस्कृतिक-विचारने में पछ पाठ्युक्त डॉ० रामचंद्र शुक्ल ने तीव्र - संयुक्त दृष्टि का परिचय दिया है और वह एक मौलिक स्थापनाएँ रही है । भाषा की भाषा की अनुनामिनी मान्यताओं परंपरित बैठी-बैठी दृष्टि का रचना के स्तर पर प्रत्यास्थान कर उनके स्वतंत्र व्यक्तित्व की वास्तव विश्वासपूर्ण उद्घोषणाओं उनकी एक और सब है प्रमुख स्थापना है ।

काव्यभाषा की एक प्रारंभ टिप्पणियाँ वापुनिक युग के प्रमुख समीक्षक डॉ० नाम्दार सिंह ने " कविता के नये प्रतिमान " (१९६६ ई०) में की है । रचनाकार- समीक्षकों ने कविता के भाषा के " काव्यभाषा के पक्ष पर

(स)

मीलित भाषनात्मक ठी है विचार प्रस्तुत किया है (इ० 'वात्सल्य' ; 'वात्सल्य')
 काव्यभाषा के प्रति का उत्साही - स्वयं दृष्टि का हिन्दी शोध-शोध में प्रभाव
 पड़ा जो, छवि नहीं लाता । कविता में भाषिक गुण की समझ पर शोध-
 विचारों की शोध-शोध ने शायद काव्य-रचना नहीं समझी गई । एक बात और ।
 शोध का वैशिष्ट्य भाषा-गुणतः कथा-रचना के हृद-गिर्द जाँका गया है । वास्तविक
 भाषिक शोध किन्तु के प्रयोग में शोधकर्ता भी , स्वयं काव्य-रचना की तरह रचनात्मक
 पदार्थ पर विचार कर सकता है, का मानना जो हिन्दी में प्रोत्साहन नहीं
 मिला है । का हिन्दी शोध के गौण-रचना संरक्षण के लिए एक बड़ा खरोब है ।

का दृष्टि है ' काव्यभाषा' काव्यभाषा' विषयक प्रस्तुत
 प्रयोग में रचना के गौण-रचना पद पर विचार किया गया है । काव्यभाषा के
 दृष्टि - विन्दु है रचना-प्रक्रिया के गठित और संश्लिष्ट स्वयं के परीक्षण का
 प्रयत्न है । समसामयिक युग में काव्यभाषा संबंधी कुछ वैद-तत्त्व विस्तृत हुआ है,
 किन्तु कविताओं के व्यावहारिक विश्लेषण द्वारा भाषिक गुण के वैद-तत्त्व
 अधिक गहरे पदार्थ का संस्मरी करने की प्रवृत्ति कम रही है । (यहाँ यह नहीं
 समझना किता या रहा है कि सिद्धांत व्यापार है ही बनता है, फल है बना-
 बनाया नहीं होता, तभी वह अनुभव के स्तर पर विश्वसनीय बन पाता है । का
 रूप में सिद्धांत और व्यवहार अलग-अलग तत्व नहीं है)

का वास्तविक और रचनात्मक जुनीती से उत्प्रेरित होकर
 जीवन ब्याप में निराशा की कुछ विशिष्ट कविताओं की वास्तविक संघटना की
 समझने की श्रेष्ठ की गई है, यों व्यापक रूप में तो पूरे प्रयोग में ही भाषिक
 गुण के पदार्थ की विवृत करने की प्रवृत्ति रही है । काव्यभाषा के वैद-तत्त्व
 और व्यावहारिक दोनों पदार्थों का रचना के स्तर पर संस्मरी करने की शक्ति
 है क्योंकि तभी रचना और उसकी प्रक्रिया का वैशिष्ट्य उसकी समग्रता में समझा
 जा सकता है ।

निराशा की स्थिति तभी काव्यभाषा कवियों में विशिष्ट
 रही है । उनका काव्य-व्यक्तित्व सब से अधिक गत्यात्मक, प्रार और अन्तर्गता रहा

है, पिछला जीवन साक्ष्य प्रस्तुत करती है उनकी काव्यभाषा का काव्यभाषा को लेकर निराशा के मानस में रचनात्मक बैरों- उनकी विविध भाषा-स्तरों में होती जा सकती है। व्यक्ति के रूप में तो एक ठोस तरीके का है उपेक्षित है, कवि के रूप में भी उनकी प्रतीति को बहुत समय तक नहीं फलाना गया। "साथ में का दिया गया हूँ। फिर, पर, का दिया गया हूँ" में कवि के मानसिक स्तर की अति गूनी जा सकती है।

निराशा के समुद्र- संश्लिष्ट वृत्त की ओर कुछ ही समीक्षकों का ध्यान गया। डॉ० रामचिराज शर्मा ने अपनी पुस्तक "निराशा" (१९५८ ई०) में कवि की रचनात्मक क्षमता को उजागर करने की पहल की। निराशा पर अपनी नई पुस्तक "निराशा की साहित्य साधना" खण्ड १ में वे मुख्यतया जीवन-रैखों की भावभूमि से अनुप्राणित रहे हैं, जो निराशा के कवि रूप को प्रतिष्ठित करने की उनकी प्रवृत्ति होती जा सकती है। "क्रांतिकारी कवि निराशा" (सं० २००५) में डॉ० बच्चनसिंह ने निराशा के उन्मुख काव्य-व्यक्तित्व को विवृत करने की कोशिश की है। निराशा पर उल्लेखनीय पुस्तक "निराशा और विचारण" (१९६५ ई०) में डॉ० राम चरण भटनागर ने निराशा की काव्यभाषा-विशेषता पैनी समझ की ओर कई स्तरों पर प्रवेश दिये हैं - "एक अत्यन्त महत्वपूर्ण दिशा निराशा की काव्यभाषा से संबंधित है। काव्यभाषा के क्षेत्र में उनकी प्रयोग सिद्धता तक पहुँच है और वहीं उनके काव्य में सड़ीबोली की काव्यभाषा के विकास का सारा इतिहास समाहित हो गया है" - (पृ० ४१७)। नये समीक्षकों में रमेशचन्द्र शाह ने अपने छिटपुट लेखों में ही सही, निराशा की भाषा-धेतना पर गह्रिया टिप्पणी की है, "भाषा की काव्यमुक्ति क्यों होती है और क्यों होती है, यह हम निराशा से जित सकते हैं" - (बाणीचना, बकूबर-किाँवर, १९७० ई० "भाषा की काव्यमुक्ति" शीर्षक लेख)। धूमनाथ सिंह की पुस्तक "निराशा : जात्मारता काव्या" में निराशा की कविताओं के जातिरिक्त संघटन की समझने की जागृता है, किन्तु वह मुख्यतया कवि की अपनी भावभूमि से परिचित है।

का दृष्टि से निराळा के काव्य-गुण के का महत्वपूर्ण पक्ष को प्रस्तुत करने में किया गया है। निराळा की काव्यभाषा, अपनी पवित्र स्तरीयता और वही-समृद्धि में स्वतंत्र व्यञ्जन का विचार बन सकती है और अपनी भी चाहिए। का कितना में आचार्य गन्धुलारी बाबूजी ने तैयार किया था -
 'वास्तव में निराळा की काव्यभाषा का स्वतंत्र शोध का विचार है।' -

('जब निराळा', पृ० ११२)

किन्तु का व्यञ्जन में तब आचार्य की काव्यभाषा को समाविष्ट किया गया है, का आशा है कि तब विचार अधिक संश्लिष्ट, व्यापक और समग्र हो सके। आचार्य लड़ीबोली पर आधारित काव्यभाषा की व्यञ्जना का जाल है, और का गति में व्यञ्जन के का कोण का एक ऐतिहासिक संदर्भ है।

अध्याय सं० ३, ४, ५, ६ में का दृष्टि से प्रसाद, निराळा, मुमिनानंदन पंत और महादेवी - आचार्य के अधि-चतुष्टय - की काव्यभाषा का उल्लेख-उल्लेख विचार किया गया है। संत में निराळा की कुछ चुनी हुई कविताओं का काव्यभाषा के संदर्भ में व्यवस्थित और समझाया विस्तृत व्यञ्जन है। आरंभिक आचार्य काव्यभाषा संदर्भ प्रमुख मान्यताओं की और संकेत करता है।

अध्याय २ और ७ के विचार में कुछ कहना शेष रह जाता है। अध्याय २ में आधुनिक युग में लड़ीबोली हिन्दी काव्यभाषा के विकास की चर्चा हुई है। का समझाया वर्णनात्मक पक्ष पर भी काव्यभाषा-विचारक शोध-प्रबंध होने के कारण अधिकतर वर्णनात्मक दृष्टि से ही विचार किया गया है। ऐतिहासिक और सांस्कृतिक दृष्टि उतनी नहीं मिली, जितनी कि वर्णनात्मक। वर्णनात्मक पक्ष पर विरह विवेक डॉ० शिखर मिश्र की शोध-प्रबंध 'लड़ीबोली का आधीन' में कर चुके हैं।

अध्याय ७ में आचार्य की काव्यभाषा के स्वयं की चर्चा हुई है। आचार्य के प्रमुख कवि चार हैं - प्रसाद, निराळा, पंत और महादेवी। उनकी काव्यभाषा पर उल्लेख-उल्लेख विचार किया गया है। निराळा क्योंकि विशेष

संदर्भ में है, इसलिए उनकी काव्यभाषा की तथा बोलिया अध्ययन में उनकी गवितारों की विशदता में बर्बाद हुई है। उदाहरण के लिए विष्णुशर्मा का काव्यभाषा (७) में पुनर्लेखन है वही है कि उदाहरण के लिए विष्णुशर्मा की प्रमुख विवेचनाओं का ही विवेचना किया गया है, बहुत ही अन्य तत्व तो कवियों की काव्यभाषा विष्णुशर्मा काव्यभाषा (३, ४, ५, ६) में विवेचित हो चुके हैं। रामकुमार वर्मा, रामेश्वर शुक्ल 'पंचक', भगवती कण वर्मा, नीन्द्र शर्मा प्रभृति कवि उदाहरण के प्रभाव-नीच में आते हैं पर उदाहरण के परिवेश में निरुद्ध रूप में वे संकट नहीं हैं और उदाहरण के काव्यभाषा में गुणात्मक उन्नयन करने की कोशिश भी उन्हीं नहीं करी जाती। फलतः उन कवियों की काव्यभाषा पर साहित्यिक रूप में ही विचार किया गया है।

और निरुद्ध वाच्यणिय डॉ० रामचन्द्र चतुर्वेदी जी ने प्रभाव की दृष्टि-रूप कि वाच्यणिक के साथ की है, जो सिर्फ वाच्यणिक या तत्त्व है, उनके संबंध में कुछ कहा नहीं जा सकता। अपने विरिष्ट स्नेह और गौणत्व है उन्होंने मुझे जो इस स्थिति में ही नहीं रहा है कि मैं उनके प्रति वृत्तता-शायन के औपचारिक रूप का अवलोकन है वही।

रखा ली

काव्यभाषा : प्रवृत्ति और प्रक्रिया

काव्यभाषा के आधार पर काव्य के सूत्रात्मक की प्रकृति को अधिकतम संभव रूप में वस्तुनिष्ठ है, वहीं अधिकतम संभव रूप में वर्णनात्मक है, क्योंकि काव्य भाषा में शब्द 'शब्द मात्र' रहते हैं, वहीं काव्य में कवि के अनुभव-विशेषों के संयुक्त होने के कारण वे विशिष्ट प्रयोग बन पाते हैं। काव्यभाषा में सामान्य और विशेष का रचनात्मक संपर्क होता है। इस रूप में वह कवि की अनुभाव-जगत् की परिभाषक और एक सीमा तक उसकी संवेदना की निर्यापक और अनुसामक भी है।

काव्यभाषा आधुनिक युग में साहित्य-विज्ञान की नयी दिशा है। यों तो व्याकरण, शैली-विज्ञान, लंकार-शास्त्र में भी भाषा का अध्ययन होता है, पर वहाँ दृष्टि कम है। व्याकरण को स्पष्टतः भाषा के वर्णनात्मक पक्ष से कुछ जना-जना नहीं रहता, वह तो किसी भाषा के आधार-रूप को ही अपने अध्ययन का विषय बनाता है। इस तरह कविता में भाषिक गुणों की समस्या का अध्ययन उन्नी विषय-क्षेत्र से बाहर की चीज है। शैली-विज्ञान भाषाविज्ञान की नई दिशा है, जिसमें कविता का विश्लेषण एक विशिष्ट प्रकृति के अनुसार होता है। कविता में प्रयुक्त एक-एक शब्द का संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण, लिंग, वचन, काल आदि लक्षणों में वर्गीकरण करके इस तरह व्याकरणिक तथ्यों का विश्लेषण किया जाता है कि कविता की सांसारिक संघटना को समझना मुश्किल हो जाता है, अनुभव के वैशिष्ट्य की पकड़ छूट जाती है। लंकार-शास्त्र में भी कविता का भाषिक विश्लेषण गुण के बराबर पर नहीं होता, लंकारों को केन्द्र में रखवाली दृष्टि कविता के रचनात्मक अनुभव को टटोल नहीं पाती, क्योंकि लंकार साधारणतः काव्यभाषा में पर्यवसित नहीं हो पाते। तदुत्तर है आधुनिकयुगीन समस्कार - विमुख काव्य की कविता का विश्लेषण लंकार-शास्त्र के सिद्धांतों के आधार पर यों भी नहीं हो सकता।

आधुनिक युग में लैज़ी और लैरिक्त समीक्षकों ने काव्यभाषा के सजीवात्मक पक्ष को ठेकर गंभीर विचार किया है। जॉन बारफील्ड ने अपनी पुस्तक 'द पौएटिक डिक्शन' (१९२२ ई०) में काव्यभाषा को ठेकर कुछ मौलिक मान्यताएँ प्रस्तुत की हैं, जो पूरी पुस्तक की दृष्टि आधुनिक नहीं है। सम्मान ने अपनी क्लासिक ग्रन्थ 'वेन टाल्डस गॉव एम्बीग्विटी' (१९३० ई०) में भाषा की अनिश्चितता ('एम्बीग्विटी') को केन्द्र में रखा है और सात प्रकारों में उसका विश्लेषण किया है। लैज़ी के प्रसिद्ध कवि और समीक्षक जार्जिबाल्ड मैक्लीश ने 'पौएट्री एंड एक्वायिरीएन्स' (१९६०) नामक पुस्तक में मुख्यतया कवि की रचनात्मक भावभूमि पर कविता में भाषिक सृजन की समस्या पर विचार किया है। पहले दो खण्डों में शब्दों की अर्थवृत्ति पर व्यावहारिक धरातल से जुड़कर सवे ठंग से उन्होंने विचार व्यक्त किए हैं। इस संदर्भ में उल्लेखनीय है - स्टीफेन मेथर्मे की सिर्फ ध्वनि के रूप में शब्दों को देखेवाली धारणा का मैक्लीश द्वारा रचना के स्तर पर निषेध।^१ इस महत्वपूर्ण उपपनि के अतिरिक्त पुस्तक में जाह-जाह उन्होंने कविता की साधकता का, जीवन की साधकता में, किशुद रचनात्मक धरातल पर सूक्ष्म उद्घाटन किया है। विन्फ्रैड नीवोल्ती की पुस्तक है 'द ऐंग्वेज पौएट्स यूज' (१९६२)। इसमें बहुत क्रमबद्ध रीति से आलोचना ने काव्यभाषा के विभिन्न तत्वों पर गंभीर विचार प्रस्तुत किए हैं। काव्यभाषा के संदर्भ में प्रयोग-विधि और गठन ('स्ट्रक्चर') भी तत्वों पर एक पैना जमी में इस बात का सूचक है कि श्रीमती नीवोल्ती काव्यभाषा के प्रति आधुनिक, रचनात्मक दृष्टिकोण रखती हैं। सिद्धांत और व्यवहार दोनों पक्षों का उन्होंने पूरी गंभीरता और विश्रुता के साथ विवेक किया है। विन्सेंट और ड्रुस का प्रसिद्ध आलोचनात्मक इतिहास-ग्रंथ - 'लिटरेरी क्रिटिसिज्म एंड शार्ट हिस्ट्री' (१९५७) काव्यभाषा संबंधी पारंपार्य चिन्तन पर अच्छी टिप्पणियाँ प्रस्तुत करता है। नये समीक्षकों में जॉर्ज स्टीनर की पुस्तक 'ऐंग्वेज एंड साइलेंस' (१९६७ ई०) काव्यभाषा संबंधी चिन्तन को नये सिरे से देखने की बढ़िया

1. The sounds of words are obviously not the plastic material of the art of poetry, as stone is the plastic material of the art of sculpture. X To lose the meaning, you must lose the word. page 26.

कौशल है। पुस्तक की - विशेषता: 'द रिट्रीट ग्राम द बर्ड' शीर्षक निर्णय की - विपरीतप्रकृति विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

परंपरागत भारतीय काव्यशास्त्र में कविता की परिभाषा के अंतर्गत शब्द-कवि के साथ-साथ उल्लेख के बावजूद काव्यभाषा का विभाजन नहीं मिलता, छंदकार, रूप, रीति, वर्णोक्ति, ध्वनि के संबंधित मुख्य सिद्धांतों के स्वभावों का विश्लेषण नहीं करता है, इतना ही नहीं, ह्रस्व-एक के भेदों-उपभेदों का विश्लेषण विवेक है, लेकिन काव्यभाषा के आधार पर भाषिक सजातीयता की पहचानों की संश्लिष्ट प्रक्रिया नहीं है। छंदकारों के अंतर्गत सांगठ्यिक की जो व्यापक वर्णन - प्रणाली है, उपर्युक्त-विधान के क्षेत्र में स्वल्प और संप्रदाय-प्रक्रिया के स्तर पर प्रस्तुत और उपर्युक्त के द्वैत का उल्लेख है, वह काव्यभाषा के समूचे अनुभव को किसी सीमा तक कसता कर जाता है। इसी तरह ध्वनि-सिद्धांत, जो कविता का पूर्ण दृष्टि का परिचायक है, मुख्याय और व्यंग्यार्थ की नियोजन के द्वारा रचना को कवि के स्तर पर उन्मुखता के साथ देस-भरत नहीं पाता। रचना की अखण्ड सांकेतिक एकता- जो उसी श्रेष्ठता का निदर्शक है - इस द्वैत प्रधान प्रक्रिया से नहीं समझी जा सकती। हिन्दी के कवि काव्यशास्त्र की शुरुआत रीतिकाल से होती है, जिसमें मुख्यतः संस्कृत वाचार्थों की मान्यताओं का 'भाषा' में पुनर्स्थापित है। यह उल्लेखनीय है कि संस्कृत का सूक्ष्म काव्य-चिंतन हिंदी के रीति ग्रंथों में नहीं उभर सका। उल्टे स्वरूप कविवर्य की प्रवृत्ति बढ़ती गई।

पर एक बात ध्यान देने योग्य है। काव्यभाषा का विभाजन यही परंपरागत भारतीय काव्यशास्त्र में न उभर सका हो, लेकिन भारतीय रचनाकार के दृष्टि-क्षेत्र में वह रहा है। काव्यशास्त्र में 'रस' के प्रारंभिक स्तरों में 'वागर्थ प्रत्यक्ष' का जो बलशरी रहा है, ('वागर्थि संप्रयुक्तो वागर्थ प्रत्यक्षः कालः पितरौ वै पार्वती परमेश्वरी'), उसका प्रतिनिधित्व उनका काव्य करता है। सुखीदास ने 'रामपरिचयान्त' में 'गिरा-वस' की लक्ष्यता का संकेत दिया है :

गिरा-वस क-बीच सम, कथित भिन्न न भिन्न ।

कैसे सीता-राम-नंद, बिन्दुहि परम प्रिय भिन्न ॥

मानव ने जो एक दुःखी और लज्जित गुलाम भावना पर
अधिका की स्थापना की थी उसका विनाश है :

और हैं जिन अधिका मानव, मोक्ष तो मेरे अधिका मानव ।

रामानन्द का व्यक्तित्व नहीं मर चुका है मिथित नहीं होता,
जो तो उसी रामानन्द ('अधिका') की चिरंजीवी है । इस तरह रामानन्द किन्हीं भावना
के लिए न होकर खुद रामानन्द है जिसमें लौकीक और मानव की परिपक्वता है
बाह्यिक में तो वह बड़ा पड़ा कि रामानन्द के लिए भावना अधिका महत्वपूर्ण होती
है, क्योंकि उसमें है उसका रक्षात्मक उन्मीलन होता है, उसी मानव की पुष्टि साथ
ही होती है ।

बाहुनिक दुःख में हिंदी में आचार्य रामानन्द के कामनामा
के पत्र पर महत्वपूर्ण डंक है बिना दिया है । यह एक विविध विरोधाभास है कि
कामनामा के विचारों में 'आह-आह' 'संश्लेष' 'संश्लेष' 'संश्लेष' 'संश्लेष' 'संश्लेष' 'संश्लेष'
अधिका की भावना में उन्मीलन विरोधाभास को 'संश्लेष' 'संश्लेष' 'संश्लेष' 'संश्लेष' 'संश्लेष'
तब उसकी दृष्टि नहीं पहुँच पाई है । 'अधिका का है' 'निर्गुण (विनाशमय)
में अधिका की भावना-संश्लेष विरोध ही दृष्टि है दिया गया है ।

सामाजिक दुःख में लौकीक और रक्षा-मोक्ष स्तरों पर
कामनामा को ठेकर लौकीक और समुद्र पर्वत दुःख हैं । इस हिंदु पर हिंदी चिंतन
की लक्ष्यता और मोक्षिता सुकर समझे जाई है । पुस्तकी और बाह्यिकात्मक
उन्मीलन के प्रकाशन के अतिरिक्त कामनामा संश्लेष परिवर्तन-मोक्षियों के आधीन
विनाश के प्रति अतिरिक्त संश्लेषता और रक्षात्मक दृष्टि है परिचायक है । वह
यह समझ लिया गया है कि अधिका का यथार्थ-मोक्ष उसके भावना-मोक्ष का सूत्र है,
भावना अधिका-व्यक्तित्व का अविनाश्य डंक है । भावना की कामनात्मक संभावनाओं
के उपयोग की किसी रक्षात्मक बाहुनता अधिका की है, उसी ही लौकीक को,
जो अधिका में भाविक पुनर्जागरण की समस्या पर संश्लेष डंक है लौकीक-विनाशता है ।
इस तरह रामानन्द के यथार्थ का रक्षा है ; या यों कहें कि रामानन्द की
व्यक्ति-रचना में लौकीक जान ली है, फलतः कामनामा का महत्व बढ़ा है ।

जायगा अनुभव की पूरी सीमा-प्रतिबद्धता में उल्टी-उल्टा केन्द्र
 भाषा का समीप है, यौनिक उर्ध्व सीमा में अनुभवों का विविध फलनों का
 पुनर्गठन होता है और सीमा-बद्धता की उर्ध्व पूर्णता भी बिना जाता है । यह
 अत्यन्तपूर्ण सीमाबद्ध उद्देश्यमय है भाषा, जो पूर्णतः अनुभव की वृद्धि है ।
 भाषा की विविधता का यह में जागृति का समीप है कि उर्ध्व अनुभव के बहुत
 प्रतीक सीमाबद्ध सीमा जो अत्यन्त जागृति प्रदान करने की शक्ति सम्मिलित
 करती है । जागृतिमान में जागृति की सीमाबद्धता की प्रतीक का है अतिरिक्त
 की प्रतीक पूर्ण है, भाषा: उर्ध्व उर्ध्व उल्टी है । प्रतीक जागृतिमान की रॉबर्ट
 पिरेट ने कहा है कि भाषा का प्रभुत्व का है बड़ा है ।¹ जागृतिमान के अतिरिक्त
 एन्टीसीड सीमा के जागृति उर्ध्व सीमाबद्धता का जागृति है और उर्ध्व अनुभव में उर्ध्व
 बाधित भी - जागृति का बिना जागृति सीमा, बिना जागृति की टैरी जागृति
 सीमा जागृति जागृति जागृति का है ।

भाषा है, जागृतिमान के अत्यन्तपूर्ण जागृति है अतिरिक्त सीमा
 के जागृति भाषा की सीमाबद्धता की, जागृति है प्रतीक उर्ध्व प्रतीकभाषा की
 अतिरिक्तता और जागृति की जागृतिमान जागृतिमान जागृति और जागृतिमान-पिस्त
 में जागृति है । जागृति की जागृति जागृति में जागृति जागृतिमान जागृति न ही, जागृति
 है जागृतिमान (जो जागृति भी जागृति या जागृति का जागृति है जागृति जागृति
 जागृति है), और जागृतिमान-जागृति पिस्त जो जागृति जागृति है । जागृति
 जागृति में जागृतिमान है जागृति स्टीनर का जागृति " द रिट्नीट फ्रॉम द वर्ड ", जो जागृति
 पुस्तक " एन्टीसीड एन्टीसीड " में जागृति है । जागृतिमान का है प्रतीक जागृतिमान
 विट्गेन्स्टायन के जागृति पर जागृतिमान भाषा की सीमाबद्धता का जागृति जागृति है । स्टीनर
 ने जागृति है कि विट्गेन्स्टायन जागृति जागृतिमान में जागृतिमान है जागृतिमान है कि
 जागृति जागृति और जागृति है जागृति जागृतिमान जागृतिमान है । विट्गेन्स्टायन ने जागृति
 भाषा की जागृति जागृतिमान पर जागृति जागृति जागृति जागृति जागृति है कि जागृति

1. It is of all forms of authority, the most fundamental to both the social bond and to culture. 'The Nemesis of Authority' (Encounter) p.12 (August, 1972).

एक है, यहाँ का का निरालीनता की प्रकीर्ति रहा रहा है, और जिन्हीं धूर्त का जहाँ रहना है। कादात्म्य संस दुःख है। स्पष्टतः एकलता का का मानकपद का ही है वैशानिक यहाँ आता, फिर यहाँ है वैशानिकता की पालन होती पाई है, लेकिन एकल निरिष्ट और दुःखपद परिणाम को प्रत्यक्ष वैशानिक वैशानिकता का न ही जाना रहना की अनिष्ट, दुःख और अन्यायी प्रतीति है सुख ही है।

स्टीमर के आगमन के संकेत-शुद्ध के रूप में की नौ-
पैमाना यथापत्ती की समझ हो रहा है, पिछले आगमन का पुराना का काना
हस्ताक्षर नहीं स्थापित हो सका, कारण की हस्ताक्षरों की बाध-बधियों
में यह पाया कि जो लोग उन्हें न देख सके हों, वह भी है कि यह है कि यह
पैमानों का संकेत हो रही है । १

[illegible]

1. The crisis of poetic means, as we now know it, began in the later nineteenth century. It arose from awareness of the gap between the new sense of psychological reality and the old modes of rhetorical and poetic statement. In order to articulate the wealth of consciousness opened to the modern sensibility, a number of poets sought to break out of the traditional confines of syntax and definition. p. 48.

(2)

विप्लवनीय बना सकती है। व्यक्ति की स्वनात्मकता को ऊपर-र नज़रिनी बना रहने देने के लिए वह आवश्यक है कि उसे अज्ञात, अज्ञान-संभावनाओं के निमग्न किया जाए।

शब्द-संसार के प्रति यह विद्रोह-भाव कोई नया नहीं पैदा करता है, जो भाषा के प्रभुत्व के प्रति निष्ठावान् राबर्ट निस्केट ने बहुत ज़ोर दिया है। भाषा के प्रति विद्रोह की निष्ठावान् दृष्टिपूर्ण हलियाँ की जाती हैं नहीं की जाती, क्योंकि भाषा है जो हमें जो करता है - जीवन है जो हमें, जीवन के अनुभव का ही समान करना। इस संदर्भ में राबर्ट निस्केट ने पूरी संभावना प्रकट की है कि भाषा के प्रभुत्व के विद्रोह को और दूर तक जा उसे परंपरित कर के बिना नई प्रभाव-शक्तियों की दृष्टि उत्पन्न करे।¹ यह ठीक ही है, क्योंकि शब्दों की ऊपर-ऊपर और अंतर्गत का अनुभव करनेवाला ही हमें जो हमें ही समता रह सकता है। भाषा के साथ उसी गहरी जोड़ के बिना ही हमें ही समता रह सकती है।

वास्तविक दुनिया में, वास्तविक संसार-भावनाओं, रेडियो, सिनेमा, टेलीविजन, समाचार-सब वादि - और राजनीतिक नेताओं के भाषणों में शब्दों की वास्तविक वास्तविक के द्वारा भाषा के प्रति स्वनात्मक दृष्टिपूर्ण का हस्त ही रहा है, भाषाभाषा की अतिरिक्त विवेककारी हो जाती है कि वह अभी भी-कम-प्रणाली है शब्द-अनुभव की बढ़ती हुई शक्ति की रोकथाम करे। भाषाभाषा की यह स्वनात्मक और मुख्यवान् जोड़ शब्द-अनुभव के परिप्रेक्ष्य में वास्तविक-पुर्ति में अधिक होगी।

-
1. The current revolt against the word, against the authority of language, may be no more than an eddy; large to us who are close to it, but small in the longer and wider view. (The Hemesis of Authority), (Encounter) p. 13
 2. If those who today declare language an enemy of true feeling and innocence, who refer to the authority of language as waste, would themselves be seen to be fashioning new ways of language, expressive of areas of human experience, of depths of meaning, of reaches of imagination, as the old ways are perhaps not expressive, we could take more comfort in 'the performing self'. p. 13.

प्रार्थन समाचार और समीक्षा - विवेक: जिसकी दृष्टि राज्य-केंद्रित पी-विकास में प्रयुक्त शक्तों की प्रतीति को निर्दिष्ट तथा पुनर्निर्दिष्ट करती है, इसीलिए उनकी कर्तव्यता को एक ही में एक ही है। सामुहिक समाचार और समीक्षा में सामाजिकता की उन्मुखता और संस्थापकता को देखें तो एक ही बात कहनी है। एक ही प्रकार दृष्टिकोण विकसित हुआ है, जिसके अनुसार जो कैपिटल की बात की जा रही है। एक दृष्टिकोण के मान्यता के तौर पर स्वतंत्र और भिन्नता के तौर पर सामुहिक पर सामाजिकता के ही-निर्माण तौर की बात करते हैं। स्टीवर ने 'ए रिट्रिब्यूट प्रॉपर्टी' विवेक में समाचार कर्तव्य करके हुए विवेक का पहला विश्लेषण किया है।

वस्तुतः स्वतंत्र और तौर की प्रतीति में शब्दों को नहीं रखा जा सकता। पहिले दोनों उपादान समुह है - स्वर शक्ति, रंग कुछ कम। वे किसी अर्थ-विवरण के संकेत नहीं होती। लेकिन शब्दों के साथ एक सांस्कृतिक परिवेश जुड़ा होता है, उनकी प्रत्यक्षता उनकी अर्थों के साथ ही आँकी जा सकती है। यह शब्दों के साथ जुड़ा ही का संस्कार उन्हें स्वतंत्र और तौर की तुलना में महत्वपूर्ण स्थान देता है, काबड पटना-अन जन्माले जीवन में कार्यक्षमता की प्रतीति ये अर्थवान् शब्द ही कराते हैं। कथित तन्मयता की दृष्टि पर कहना है, एक मनःस्थिति-विवरण जो अपने अपने स्वतंत्र द्वारा उद्भूत हो सकता है, लेकिन भाषा की तरह स्वर जीवन के अनुभव में अपातित नहीं हो पाता। यही बात भिन्नता के तौर के विषय में भी है। जीवन है उनकी संस्थापक भाषा की तरह नहीं हो पाती। अर्थ-संस्कार जो कौटुंबिक के कारण भाषा में बोलिक्ता है, जो स्वतंत्र और तौर के उपादानों में नहीं। इसी बोलिक्ता, अनुभावन-मानता और जीवन के स्तर पर भाषा समुह की सकल-प्रतिष्ठाओं में शक्ति की एक ही ऊँचा स्थान देती है। कार्किवालु मेकरीस ने कवि के साथ जुड़ी कार्यक्षमता और जीवता की समस्या पर बहुत अच्छी टिप्पणी प्रस्तुत की है।¹

-
1. The poet's labour is to struggle with the meaninglessness and silence of the world until he can force it to mean : until he can make the silence answer and the Non-being be. It is a labour, which undertakes to 'know' the world not by exegesis or demonstrations or proofs but directly, as a man knows apple in the mouth. p. 18.

पूर्ण रूप से मानव की तर्जमा होने के कारण, मनुष्य के द्वारा ही जो मनुष्यों, मनुष्यों के लिए स्थित - विभिन्न भिन्न के आधारों को तर्जमा है कि यथार्थ के प्रति भावना की प्रतिक्रिया में कुछ कुरासन हो; लेकिन यह एक तरह से उनका वैशिष्ट्य है, सीमा नहीं । भावना का सभी-स्वी प्रतीत होनेवाला यह कुरासन मनुष्य के अपने कुरासन को चुनने का है । मनुष्य का कुरासन उसी पराक्रम में, प्रीतिमयः मृत्यु के साक्षात्कार से उसकी मत्तावस्था और वैकली में अपने नमन रूप में देखा जा सकता है । यह तरह भावना का कुरासन पीका की सुनारिपना की जोरित की देखापिता की जाता है, जो प्रसिद्ध नहीं करता, ऐसा कि सर्व-विशेष के समर्थों ने साक्ष्य जाता है ।

साधुनिक जीवन में यह मान्यता बहुत महत्वपूर्ण और प्रसिद्ध हो गई है कि विरिण्ड हो के साक्षात्कार मीन में आवश्यक है ही हो सकते हैं ।
 ठेकिन कदापि मतलब यह नहीं कि माणा कहीं काममें हो जाती है क्योंकि मीन माणा की असमर्थता का प्रतीक है । अगर माणा नहीं, तो ही कवि ने उस विरिण्ड माणा का सुमन किया, जिसकी जी अभिव्यक्ति करनी है उसे ही मीन में । बस्तुतः मीन में माण्यमाणा का एक रूप है - विरिण्ड , तन्मय और सुन्दर । मीन का महत्व यों समझना या समझा है कि कवि का रूप होता माण्यमाणा सुमन-विरिण्ड है समस्त साक्षात्कार समाहित कर लेती है, सुमन और अभिव्यक्ति एक दूसरे में तन्मयता के साथ एक-दूसरे जाते हैं । मीन का अपना सुमन है-मीन की अभिव्यक्ति है । १

विभिन्न को वही कहानि है पूर्व काव्यमाणा और सामान्यमाणा का वही सम्मन काव्यक ही जाना है । काव्यमाणा लक्ष्य में अविता की भाणा है और सामान्य बोलचाल की भाणा है निम्न है, क्योंकि उनके साथ माध्यमत्व की परिकल्पना टूट जाती है । जहाँ वह नहीं टूट पाती, वहाँ यह द्रष्टव्य है कि अनुम-संवेदन रूप-रस नहीं जाता, अल्पमा-विषय विशिष्ट नहीं बन पाता । काव्यमाणा की अवितीयता सम्मन का वही रूप उपलब्ध ही जाना है, क्योंकि उनके विलीन शब्द ही वही बोल और सामान्य बोलचाल की भाणा है नृहीत जिसे जानें हैं । बोल में ये शब्द विलीनी होकर ही प्रयोग-शून्य होने के कारण बड़ हैं, बोलचाल की भाणा

में व्यक्ति-सुख । लेकिन रचना के माध्यम पर उनमें व्यक्ति-सुख होता है, क्योंकि रचना को इनकी व्यक्तित्वानुसार ही काफी नियमित है । इस रचना में एक-विशेष जीव का रचना को जाना है, क्योंकि जानें जाना सुख-विषय रचना करता है । 'राम की शक्ति-पूजा' में राम की स्तुति-सुखता है चित्रण के लिए निराला उनके प्रति दीक्षित जीवकी कर्मों को कहते हैं - 'जहाँ हों वे एक-नाम' । 'कहाँ' एक 'प्रयोग' 'मात्र' में सुझाव निराला का बिन्दु आता ही गया है, वह सामान्य 'एक' है उसमें ही सुझाव हीनता है रचना कीटि का एक रचना प्रभाव उद्भूत करता है, क्योंकि वह रचना के विरुद्ध सुख में एकदम सुख-मिष्ट गया है । रचनाका रचना के रचना में यों एक रचना में महत्वपूर्ण नहीं होता, उसका प्रयोग महत्वपूर्ण होता है ।

इस वास्तविकता के अन्तर्गत है उसका वास्तव प्रयोगका ही रचनाहीनता का बीच करता है कि हर रचनाकार के सुख-विषय में संयुक्त होकर एक ही एक एक-एक कीटि का व्यक्ति-सुख उद्भूत करता है । रचनाकार की सुख-प्रक्रिया के निर्माण का बहुत ही और एक रचनाकार का बिन्दु पर होता है । 'महानिष्ठ' एक ही प्रयोग: वह रचनाकार जीव में जाने प्रयोग में लिया है, लेकिन प्रयोग की रचना-प्रक्रिया में उनकी प्रयोगगत जटिलता-सुखता के कारण वह रचना काफी जाता है, उसका रचना रचना रचना ही जाता है : महानिष्ठ की परभाव-ही (उत्तर) गीत सं० ९ ; फन में महानिष्ठ केन ही (उत्तर) गीत सं० १६ ;

हैं स्पर्श मध्य के किछिन्ना-मा ('जागाथानी')

'परभाव', 'केन' और 'किछिन्ना' में सुझाव 'महानिष्ठ' की यों रचना-रचना ही-जायाँ उमरती है ।

इस प्रकार रचना में रचना का परिमाणालक महत्व उक्त नहीं होता, यिन्ना सुखालक । प्रयोग रचना की रचना रचना का कोई वैशिष्ट्य नहीं उद्भूत कर पाती, वह एक कि उनमें विविध रचनायाओं की समविष्ट न हुई ही । रचना में जाने प्रयोग के व्यक्ति-सुख रचना का सुष्टि है रचनाकार का प्राथमिक फन है ।

काव्यभाषा की प्रकृति सुन्दर होती है (और यह बात हमें - मात्र की भाषा के लिए होती है) । उच्च-प्रयोग के साथ एक सुन्दरता का अनुभव पर ध्यान रखा जाता है । यह एक निर-भरिचित अनुभव है कि पाण्डित्यपूर्ण उच्चों की भरमार काव्यभाषा के लक्ष्य को विरुद्ध कर देती है । यह द्रष्टव्य है कि उपेक्षा, दर्शन, वक्तृता के भाषा का ऐसा नाशक बन जाती रहता । इसी भाषा उनी वक्तव्य कविता के अनुभव है उच्च स्तर पर निर्मित होती है । जिन्हीं कविताओं में कवीर की उल्लेखसियाँ, पूरे के पूरे पद, शेष की पाण्डित्यपूर्ण उच्चियाँ कविता कभी की लिखी नहीं है ।

काव्यभाषा की प्रकृति किसी सुन्दर है, उच्च की व्यापक भी । पानामकः सुन्दरता के साथ व्यापकता की कमी नहीं बैठ जाती, लेकिन काव्यभाषा बहुत उदात्त है उन दोनों विवेकवादी का संयोजन करती है । जिन्हीं में काव्यभाषा की व्यापकता के विचार में समीक्षाओं और नाशों की सन्दर्भ एक पाने में निराशा के 'सुरमुता' के भाव्य है किर्णित हुई है । निराशा ने रचना के स्तर का पूरे साथ विश्वास के साथ यह भाव कर दिया कि 'सुखीदास' और 'राम की लीन-रूपा' की काव्यभाषा किसी दूरी तक कविता का अनुभव होती है, उच्च की दूरी तक 'सुरमुता' की काव्यभाषा । दोनों की प्रभाव के स्तर पर उच्च-भाषा की शैलियाँ नहीं बनाई जा सकती । इस तरह उच्च प्रक्रिया अपेक्षात्मकता की है, जिसका पीछा काव्यभाषा को करना है । उच्च-प्रयोग की ही हो सकता है ।

इसी है सर्वविध - व्यापित कविता परस्परपूर्ण-तथ्य यह है कि प्राचीन भाषाओं और कवि की कभी-कभी भाषा की श्रेष्ठता के प्रतिमान में राष्ट्रीय स्थान सुन्दरता की है । राष्ट्रिय की प्रविष्ट चीजों है :

परमसा शक्यमन्वा पाउमन्वो वि शीर सुन्दरता

पुरुषमक्षिणं जेतिमिहन्तरं तेतिमिमाणा ॥ ('कूर मन्त्री')

उत्कृष्ट है प्राकृत की श्रेष्ठ विद्वानों के लिए राष्ट्रिय ने प्राकृत भाषा की सुन्दरता की श्रेष्ठ में रखा (प्राकृत स्वर-संयोग प्रभाव होने के कारण कौटिल्य-वैचारिक प्रयोगों के लक्ष्य में विशेष उत्कृष्टता है) । दूसरी चीज में

ये सुदृढ़ता और स्वी-सी प्रार: कर्मका और जीवनका है सुदृढ़ता काय जीवन
साधनाओं का और प्रकाश है समस्त सुदृढ़ता और स्वी-सी में निहित और जीवन है,
उत्तम की संस्कृति और समस्त साधनाओं में है ।

[illegible]

यह ठीक है कि कुछ, कम, सीमित और तब आवश्यकता की
अभिप्रायता नहीं है, लेकिन इनका महत्व कम होता नहीं जाता या रहता । विभिन्न
भारत के अधिकांश राज्य प्रचुर मात्रा की उपलब्धता के लिए हैं बहुत कुछ इन राज्यों की
आर्थिक आवश्यकता है । विशेष रूप से "नीतिगत" के अभिप्राय जोड़ना है अधिकतर
नीति एवं संदर्भ में देखने योग्य हैं । कठिनता से इन राज्यों की आवश्यकता के मुख्य
आर्थिक आधारों को नहीं परिचित किया जा सकता । सामान्यतः कृषि में
बहुत कुछ के विविध रूपों द्वारा निम्नलिखित हैं—
गुणात्मक उन्नयन विकसित किया जाता है । लेकिन यह बात सही है कि इन उपादानों
के कुछ कृषि स्वायत्त और सामान्य-निर्देश अधिक होती है । ये उपादान सभी-करी
आवश्यकता की दृष्टियों की दृष्टि-सूचक कर देते हैं, या उन्हें प्रकटपूर्व में हाथ
देते हैं । पाठक इनके आवश्यकता में बहुत कुछ धन है कि आवश्यकता का विश्लेषण
नहीं कर पाता, उसी कारण बहुत नहीं कर पाता । यद्यपि कुछ कुछ, कम, सीमित और
उपादानों के कुछ होने पर आवश्यकता की समता की आवश्यकता तरी आवश्यक
हो पाती है ।

पक्षा के अनुसार जो कहीं के स्तर पर सका और संवर्णशीलता कानून की केम्पा में ला
केस का बोध की नहीं लगे दिया है । जोरी के पूरा हुआ एक सम्पन्न की मुक्तान
पहुँचाता है, फिलोसोफी नामकी के बराबर टपकी जाते औंधू उन्ने दुःख की कहीं
गारे में जात-विजात कर दी है । उन्ने हीनते जाते प्राणतत्व की नार्मिक स्थिति की
कवि ने पूरे ही जोरी के प्रस्तुत में से संवेध बताया है । जोरी के फिरता एक और
टपकी हुए औंधूओं के अनुसार एक-दूसरे में तब-तब नये हैं । कवि मोड़ पर जाना जोरी
का प्रस्तुत बिंद की प्रकृतित जग-केम्पा और संवेदनशीलता प्रकृत कर होता है ।
एक तरह नार्मिक संस्था में केस के लीने हुए भी उन्ने लीनाओं का लु च और
प्रधान के स्तर का प्रकृतित न लीने केस की लु च रक्ता-प्रक्रिया और बिंद की
कवि बताया का परिचालन है ।

[illegible]

नील परिवान बीच सुझार
 सुत रस मूत जख्खुता की ;
 तिला की ज्यों पिखी का फूट
 भय-भय बीच मुठापी रंग ।

पक्षी की पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं और क्षिप्त की पंक्तियाँ अप्रस्तुत ;
 ठेकिन बिजली के झूठ का कवि-परिचलित विशिष्ट सूदन रूप कहा है सोम्यवानुस
 की की है सतर पर रहस्य तापी उन्मुक्तता प्रदान करता है, फलतः परंपरित लोभरणा
 का अप्रस्तुत न रहकर भी रूप में सिखा विध - यानी काव्यताका रूप बताता है ।

“ निन्दी वा सुत ” ॥ सुसुता कवि, वृत्त, वैष्णव, चरा, दीप्ति, वरुण और
वासुदेव की उपासिका और वे वासुदेव की उपासना करते हैं ।

आ विचार है वह जो माफ हो जाती है कि प्रभु-प्रभु
 के द्वेष को त्याग देने हुए भी कि वह जाना है, बर्त्ते कि वह त्यागनाया के विचार
 में किसी क्षण में उपाय न हो ; क्योंकि वह प्रभु को भोग करे, समस्त ज्ञान । कि-
 स्की दुः, त्यागनाया में (क्योंकि उन्हें प्रभु-प्रभु का भोग करना नहीं) सहज
 पणसहस्र के साथ त्यागनाया में वह जाना है । प्रभु की प्रिय पीन है :

१०. युवा का शरीर है शक्ति । शरीर में है निवास ही ।

‘विभाग’ का रूप-अमूर्त, सामंजसिक विंग विच्छेद कायमान हीति
 १. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति
 २. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति
 ३. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति
 ४. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति
 ५. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति
 ६. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति
 ७. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति
 ८. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति
 ९. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति
 १०. कार्य-अमूर्त हीति अमूर्त कायमान हीति अमूर्त कायमान हीति

राजभाषा को निराने- जमाने में विशेषणाँ, शिवापदाँ और जम्माँ का योगदान निश्चित है। यह एक विचित्रता की है कि विशेषणाँ-बहुता जहाँ एक साथ की शुक्तिता, ऐसीनत अधित्य और बाहं-बर की सीता है, वहीं विशेषणाँ की सीध-समता का की गई जयीजना को तबिनसीउ बनाती है। विशेषणाँ के कमूत्यन के बीच उनकी पालित्व विहित करने की सीधित सम्मुख रफात्मक माना की साधपिता का सीता होती है। विशेषणाँ के साथ जुड़े कौशल्या केष्टा और शुक्तिता के संख्याँ को निष्टा का अनुस-विशेष है उनकी संभूक्ति उच्च-पता है प्रति एक सवि सीता सको है।

अधिका की वांछा में अध्यापकों का स्थान अधिक महत्वपूर्ण है। वकार का अधि किर्ता है उपरान्त यह है, तो अध्यापकों के कार्य प्रयोग है अधिका में स्थान की-अधिका विवक्षित करता है। उर्ध्व काव्यमाणा का मिश्राय हुए शरी ही का है। ग्राह्य का प्रगति है :

११. सूचक विज्ञापन

कौन सा राजा है कि उस वक्त यहाँ था ?

* बलदायक * और * बलदायक * जैसी चीजों का ही एकदम सामान्य

यहाँ किछु गप्पात्मक वाच्य-चिन्ताएँ हैं, खगताली प्रिति की तरह की रामात्मकता से उदासीन है, लेकिन उसे बापपुत्र यह एक कविता की विशिष्ट अभिव्यक्ति-प्रतिष्ठा से परिचित है। भाषा में निहित नाटकीय संभावनाएँ उतने व्यंग्य की मुद्रा से सज्ज उभरी हैं, और उस तरह बुद्धिजीवी ने अपने समकालीन यकार्य की भावधरा को व्यापार दिया है। तब से उस रली में नाटकीयता है, जो कथार को पचाने पर भी उसकी गीष्मणता और गम्भिरता की नगरी की मानवीय वृत्ति पर उदा-स्य से व्यंग्य उभरी है। यह साक्षात्कार की विशिष्ट नाटकीयता की है, जिस कारण भाषा की सरलता का उल्लेख उल्लेख नहीं है, संक्षेप से पाती है। इसी उदाहरण को हैं - काँ उक्त उक्त परिचित और रोफार्म है ; किन्तु पूरे के में बुद्धिजीवी ने दूसरे की जो नाटकीय संभावनाएँ पैदा की हैं, उसी तरह से सारी सरलता गहन की परिष्कारता में उलट जाती है। इसी तरह बुद्धि और उल्लेख उल्लेखनी में उक्त नाटकीय तत्व है, जो उसकी रसात्मक संगति जायगी से पैदा पाती है। " राम की लीक-पूजा " का पारंपरिक स्टीर उदास-यंग स्टीलिंग ग्राह्य होता है, क्योंकि यहाँ गिराजा ने परम नाटकीय संभावनाएँ पर की हैं।

साध्यभाषा की प्रकृति और प्रक्रिया के संकेत में यह एक तरह कायणा है कि चित्रात्मकता साध्यभाषा का केन्द्रीय गुण है। सुमित्रानन्दन पन्त ने कहा है " कविता के लिए चित्र-भाषा की आवश्यकता पड़ती है - - - - - ।" ^१ साधारण रामचन्द्र मुक्त से साध्यभाषा में चित्रात्मकता की मुख्य स्थान दिया है : " कविता में कही गई बात चित्र-रूप में सारी सामने आनी चाहिए ।" ^२ वस्तुतः साध्यभाषा उसी प्रकार का है व्यंग्य-संश्लेषण है। महत्व चित्र-योजना बापपुत्र संकेतन के पीछे की विवृत कर सकती है, लेकिन कविता की जीवन की पुनर्रचना नहीं बना सकती, क्योंकि जीवन की पुनर्रचना करने के लिए कविता को खटख-संयुक्त जीवन की, उसके वैविध्य में उभा उभा, कविता की है - साध्यभाषा व्यंग्य-संश्लेषण के स्तर पर विवृत होती है।

१) पल्लव : प्रवेश, पृष्ठ १७

२) चिन्तामणि, भाग (१) " कविता क्या है ? " पृष्ठ १४०

हृदयों में विद्रोह की शक्ति में व्यक्तित्व की वर्णालाभा
गतिरहित होती है। जाज्याया - फेरा कि घुल में क्या क्या - वायस नहीं है,
पुन-वा-पुन व्यक्तित्व है, और वह व्यक्तित्व वह उद्भूत होती है उच्च-हृदय के
संघर्ष में। वह वह हकीकत का संघर्ष का पुनर्निर्माण शक्ति में संभव होता है।
जाज्या की जाज्या-शक्ति, गरीब जाज्या टटोली पर, शक्ति की की उच्चाला उच्चाला
होती। जाज्याया का वह वैशिष्ट्य और जाज्या उच्चाला प्रशिक्षण पर और जाज्या
की जाज्या की नहीं है। वहाँ जाज्या जाज्या पर है, वैशिष्ट्य लुप्त है और न
होने के कारण होती है वह व्यक्तित्व नहीं है और शक्ति का शक्ति गतिरहित
का शक्ति का जाज्या की शक्ति है वह उच्चाला है जाज्या पर और जाज्या
जाज्या की पुनर्निर्माण नहीं पर जाज्या की उच्चाला शक्ति या कि जाज्या का
जाज्या है।

वाधुनिक छठीसौठी हिन्दी काव्यभाषा का विकास - प्रज्ञाभाषा की संकल्पना में

हमें साहित्यिकी का अवलोकन करते हैं तब कीर्तन आत्मी के द्वारा पद्य का प्रज्ञाभाषा का काव्य-मौल है अज्ञान का तथ्य का नीच देता है कि रचनाकार किसी भाषा-विशेष में बंधा नहीं है। या जो वह प्रतीत होने लगता है कि कुछ भाषा-रूप काफी भी कठिने हो वे विवृत नहीं हो पा रहा है, जो वह जो भी रूप होकर कुछ नया गढ़ रहा है, जो जहाँ रचनात्मकता की ह्रासनीय न होत है। उस तरह मुख्य है गतिशील रचनात्मकता, न कि सीधे किसी भाषा-रूप। हिन्दी काव्यभाषा का ब्रजभाषा जो पौरुष भाषा रूप में छठीसौठी को अपनाया व्यापारिक स्तर है ऊपर रचनात्मकता के नये बराबर का लक्ष्यण काव्य की गत्यात्मक लीला का प्रतिकार है, क्योंकि एक भाषा-रूप से अज्ञान गच्छा करने का अर्थ है कि कवि उसके भीतर है अपना उत्पन्न नहीं हो पा रहा है, वहीं-व-वही गत्यात्मकता में अवरोध पड़ रहा है। जो हिन्दी काव्यभाषा की इस भाषा में विविध स्थिति रही है। और जो आती शक्ति और व्यापकता की सुख है। कि अन्त-अन्त जालों में उसके बाजार-रूप ही बने है - छठीसौठी, प्रज्ञाभाषा, वहीं और फिर छठीसौठी।

इसी संताप की वृत्त में और अभी आत्मी के पहले दो पक्षों में यह समझा जाने लगा कि प्रज्ञाभाषा अपनी तारी वास्तविक समृद्धि और लोभकता के बावजूद वाधुनिक युग में, यदि वह वहीं ही गव-सिद्धता को अपने व्यक्तित्व में रचाने-रचाने में कामरे है। प्रज्ञाभाषा का मध्यस्थीन प्रमशः कठोरण प्रथम रूप, उसकी बहुत कुछ सम्य प्रवृत्ति की यथार्थ का संस्परी स्तर में बदल नहीं हो सकती थी। प्रज्ञाभाषा के प्रतीक, अप्रस्तुत, संम, जय एक विशेष को की पावभूमि में छिपे है। यह पावभूमि की - कृतारिक और पक्षिभाषा की। रीतिगार के प्रसिद्ध वाचार्थ जय देव ने तो ब्रजभाषा में कृतार पक्षि की केन्द्रीय ध्यान देव की बात मुककण्ठ से कही थी - 'वानी की सार पक्ष्या की कृतार, कृतार को सार कि सोर कि सोरी।'

उत्तराधिकार का है कि भारतीय सामुदाय में जो वारि दूध और घुग्गा पिपण के नामसे विपणन भारतीय समुदाय की वृद्धात्म जनतात्मकता की प्रतिष्ठा का पोषण का जो है । इसका एक कारण यह है कि भारतीय समाज और जनसंख्या प्रकृति की मध्यस्थ में समाज नहीं पिपण था । फलतः सामुदायिक - जो जो प्रतिष्ठित है संस्कारों सामुदायिक और समाज के सुदृढ़ होती है - में भी प्रकृति, जनसंख्या और समाज को मध्यस्थ समाज पिपण ।

अपनी प्राप्ति के लिए मैं जीवन-संघर्ष-मार्ग अपना रहा -
प्रजापति का जीवन-संघर्ष-मार्ग - जिसके लिए प्रजापति रीति रीत ठापुर की रीति
जीवन व्यर्थ कर चुके हैं - रीति रीतों में जीवन व्यर्थ कर चुके हैं - जिसमें है कि
समाजिक नहीं रह गया था । प्रजापति के लड़कपन की रीत उन्नीस सन्नाह की
फिर लड़कपन का पकावट प्रजापति का समाज का जीवन निकलने है कि समाज का -
निराशा : प्रजापति का समाज समाज व्यर्थ है, का-का वह सुखित होता
है, का-का रीति रीत समाज व्यर्थ है, उनमें काहें कुछ लड़कियों को निरस्त कर
कर समाज व्यर्थ है, जिसके वह समाज समाज को सुखाने का है अन्यथा वह व्यर्थ ।
का समाज व्यर्थ है परिश्रम में जो परिश्रम मित्र के का समाज की समाज को
समाज का समाज है : प्रजापति समाज समाज में लड़कपन का समाज एक
समाज का समाज है ।

प्रजापिता की सविदाता में लड़ी लड़ी काव्यमाणा के विचार के दो भाग हैं । एक व्यावहारिक एवं सुधारात्मक है, जो महावीर प्रसाद त्रिवेदी के प्रयासों में परिणतित किया जा सकता है, दूसरा सर्वात्मक और लीजिए काव्यमाणा के स्तर पर है, जो अविच्छेद काव्यमाणा की कविता के द्वारा ही सदा, यद्यपि उनकी पूर्ण श्रुति, सुगुणात्मक तथा जीवित भाव, अविच्छेद, वैशिष्ट्य लक्षण सुन्दर, रसमयी जिम्मा की काव्यमाणा में देता जा सकता है ।

साधुनिक युग में भारतीय हरिश्चन्द्र ने लड़ी जोड़ी के मजदूर को
पहले समझा और उन्हें नव-रचना सारंग की । उनकी प्रेरणा से उनके समकालीनों ने भी

१) लुट्टीपेठड़ी का बाँधीजन, बागुल पृ० ६ ।

यह विद्या मैं क्यों लिखा । जिसका यहाँ एक भाव-रूपा का प्रत्यक्ष रूप, पारशीन्दु में
मेरी प्रकाशना की विधि में जो लयी-ल-लयी बना रहने दिया । जो एक बात है
कि लयी-लरीं उनसे नवीनीक-रूप प्रतीकों की प्रकाशना में समान किया ।

पुनः-प्रवेश : प्रवेश ? पुनः प्रवेश ? :

10-10-68

‘पञ्चम-मूलाद्यं’ जो हैसियत का नाम है (‘ज्योतिष-
पञ्चम-मूलाद्यं’ का पूरा नाम ‘मौल्य-वर्णिका’ की पुष्टि करता है। पञ्चम-मूलाद्यं
‘मौल्य’ की सात वर्णियों में एक तरह की व्यवस्था की है, जिसमें संरिख्यता के
प्राप्त्यर्थी नाम व्यवस्था का पूरा है :






SECRET

‘परम पुण्यात्मा’ जहाँ से ‘मैं’ पुण्यात्मा ‘परम’ जाता है, वहाँ जहाँ मैं पैदा हुआ
जा जाता है।

अभी तक जो मैं आपकी मन्त्रीय प्रभाव विवेकी में जायमाना के आपार-य की मानना की सुझावों की महत्वपूर्ण शीर्षक की, यह जोर पर की मानना में एकपता की जायमानता उन्होंने समझी । हिंदी की जो एक पत्रिका लिखी जा रही है जो कि उनके यह जोर पर में माना है जो आपारी का प्रयोग होता था । यह की मानना की - लड़ीबोली ; यह में प्रभावता प्रभावता की की थी, बहुत बड़ीय इस में लड़ीबोली का लक्षित में प्रयोग होता था । आपारी विवेकी में जो प्रयोग इस की निदान की विज्ञा में महत्वपूर्ण प्रभाव विज्ञा । जो उन्होंने ' सरस्वती ' पत्रिका के माध्यम से हिंदी मन्त्रीय में कोई बराबरता, निर्दुस्तरता और व्याकरणिक सुझावों की दूर करने की मन्त्री शीर्षक की, वहीं जो बात पर जोर दिया कि यह जोर पर की मानना में एकपता होनी चाहिये और हिन्दी का चित्त युग की जायमानता में लड़ी बोल ही समझा है कि वह लड़ीबोली को आपार बनाये । महावीर प्रताप की के पुनर्परी सरस्वती संपादक श्याम सुन्दरदास यह महत्वपूर्ण विज्ञा की है चुके थे - यदि यह जोर पर की मानना एक नहीं हुई, तो लहारी माना सदा व्यापक बनी रहनी ।^१

२) सरस्वती, १२०१ ई० ; भाग २, संख्या ४ (सडीजीडी का जादीलन) - पुस्तक

की कि प्रकाशना में सड़ीबोली भिन्न करी के और रक्ता के रक्त पर उन्होंने सड़ीबोली को जान बखाना है ।

दूसरी ओर बीका पाठक सड़ीबोली में काव्य-रक्ता के लक्षित है, फलतः उन्होंने २० फरवरी, १९८७ ई० के " हिन्दुस्तान " में राधाचरण गोस्वामी के कारीगी को निराधार गिना दिया ।^१ सड़ीबोली के एक अन्य प्रसंग जनक के ज्योत्स्ना प्रवास करी पिनरौन " सड़ीबोली का जादीवन " नामक पुस्तक १९८८ ई० में प्रकाशित कराई और तब-त-धन के सड़ीबोली के प्रसार-प्रसार में योग दिया । कविता की भाषा के रूप में सड़ीबोली के प्रयोग की बात उन्होंने की १९८७ ई० में उठाई । उनकी राधाचरण गोस्वामी का कद-विवाद बना करता था । जगें कछर बीसवीं सताब्दी के प्रारंभिक वर्षों में निवेदी की के एक प्रयत्नों और प्रारंभिक कविता के फलस्वरूप सड़ीबोली की कविता की भाषा के रूप में प्रतिष्ठा हुई, फिर कि माने जाने में ज्योत्स्ना प्रवास करी और बीका पाठक ने प्रचुर योग दिया ।

सड़ीबोली में काव्य-रक्ता के विरोधियों का प्रमुख तर्क यह था कि वह कविता है, कठोर है, प्रकाशना का-सा नादव और उच्छ्रित्य जानें नहीं है । पण्डित बालकृष्ण भट्ट ने तबने एक मन्त्रुता में कहा : " सड़ीबोली की कविता पर हमारे उच्छ्रित्य का समूह का सम्य दृष्ट पड़ा है । बावजूद के पत्रों और मासिक पत्रिकाओं में प्रकृत की का सारा की कविताएँ लगी हैं ; परन्तु इन्हीं अधिकतर ऐसी हैं, जिनकी कविता कल्या ही कविता की माना सैर करना है ; हमें तो काव्य के गुण उनकी बहुत कम पैंपत है । " ^२ का विरोध के फल में उन्होंने सड़ीबोली की कठोरता की रक्ता - और विचार में सड़ीबोली में एक का प्रसार का कर्त्तव्य है कि कविता में जान में का जगें कछर का संपादन करना प्रक्रियावान् है कि भी कठिन है, तब कुम्बदी कर्मवाजी की कौन करे ? ^३ यहाँ स्पष्ट ही पिता जितनी 'कुम्बदी' के लिए व्यक्त होती है, उसकी कविता के लिए नहीं ।

१) सड़ीबोली का जादीवन पुस्तक में यह पत्र संशुद्ध है । पृ० ३५५

२) ग्रिय प्रवास " की भूमिका में 'हरिबीम' ने भट्ट की का यह विचार प्रस्तुत किया है । पृ० १०

३) वही, पृ० १० ।

स्वागत भी न कर ली, अन्तर्धानाई - निर्दोष कविता में अपना ऐतिहासिक स्थान निर्मित करनेवाली, कुछ हद में चिरस्थिता मिताभा की वाली प्रभावित कविता ' चुली की लकी ' उन्होंने अपने संपादन-काल में सरासरी ' में प्रकाशित नहीं की, पर जल्द ही निम्नलिखित जो वाक्य कह दिया कि " जयों पास लगे हैं, या हँस जवाब नहीं । एक हँस जो तक लगे, जो कह दीजिए । " १

एक प्रकाश में स्वयंसे हँस के प्रति उत्तर दृष्टिकोण न रहा कि, सं-सुक्ति पास-सकल के अन्तर्धान एक पर लड़ी हुई है, जो न न कलक पास जन्मपा ' चुली की लकी ' के लिए कह न लकी कि ' पास लकी है, पर हँस जवाब नहीं । वस्तुतः किसी की न दृष्टिकोण सुभाषितात्मक कविता का, अन्तर्धान बहुत का लगी है । उनकी एक दृष्टिकोण का आत्मकालिक निर्दर्शन है उनकी के रिक्त मैथिली शरण मुक्त । लड़ीलोकी में और काव्य ग्रन्थों के प्रकाश का आत्मिक वाक्य उन्होंने दिया । ' पास माती ' और ' जयद्रथ - वष ' उरी काठ की लकड़ी हैं, जिन्हीं प्रकाशतः हरिभूतात्मक को प्रकाश मिला है ।

लड़ीलोकी में काव्य-सुक्त कलेवाले एक काठ के सम्य उल्लेखनीय कवियों में भीधर पाठक, रामनरेश विपाठी का हरिषीध है । भीधर पाठक और रामनरेश विपाठी में स्वयंसेवावादी प्रवृत्तियाँ बल-बल पायी जाती है, जो काव्यवादी कविता का पूर्वाभित प्रस्तुत करती है । लेकिन कुछ विभाजक कविता में पाणिनिक सुक्त का कथन है ये कवि नहीं सुक्त ली । यह प्रहार है कि अपने सौंदर्य को उन्होंने विकलार और व्यापकता दी । प्रकृति केवल श्रृंगारिक भाषों के उद्दीप्त रूप में मिलित नहीं हुई उल्लेख उन्मुक्त व्यक्तित्व प्रस्तुत किया गया ; कूठ, कातर, कसुना, उपकन, हरिता कापि परंपरित प्रकृति-लोको में लक्षण सम्य और प्रकृति का संयुक्त रूप मिट्टी के घर, लकड़ी कादि का चित्र अंकित हुआ । और लकी माता के स्तर पर मुष्तात्मक उन्मेष लकी की कोशिका इन कवियों ने की लीती, तो ये लकीन लोचन स्थात्मक बन पड़ी, लेकिन यहाँ मिलती है - लीपी-भादी चित्र-वीक्षण । मैथिली शरण मुक्त ने प्राच्य जीवन की यों देखा है :

जना, ग्राम्य जीवन भी क्या है
 क्यों न हो सब का का चाह ।
 पीढ़ें हैं निर्वाह क्यों हैं,
 ऐसी सुविधा और क्यों है ?
 लोहे में भिट्टी के घर हैं
 छिन्ने-पुते हैं, जगमग दुकर हैं ।
 भीख-चिन्मय बाँग-बह हैं,
 रहे सब की जल-घट हैं ।
 सड़कों पर बैठें लम्बे ,
 फूली-कली, री, मनमारी ।

यह सभी ग्राम्य-जीवन का चित्र ही नहीं, उस समय की उड़ीसोड़ी का चित्र भी
 है । रसा-प्रतिष्ठा की कठिनाता-पूर्ण प्रवृत्ति का गीत-मन माणा-प्रयोग के साधन
 के समर्थन का प्रतीक है । परन्तु : उस तरह की रसार्थ उड़ीसोड़ी में राज्य-रचना की
 लोचन के कार्यात्मक उदाहरण हैं, और उनका महत्व अभी हम में देना जाना चाहिए ।
 राजमाणा में वह रसाव पैदा हो जाता, जिससे संरिष्ट जीवन हो, विविधगुण
 लक्ष्यों की समता के साधन था । ' प्रियप्रवाह ' की प्रसिद्ध पंक्तियाँ हैं :

दिवा का खलान समीप था
 गगन था पूरा लीला हो जग
 तल-क्षिता पर ही अब राजती
 लालिनी - सुत-वत्सल की प्रभा,

यहाँ संस्कृत के सत्तम शब्दों की माणा के व्याकरण-साध्यत
 का के बावजूद कतिपयात्मक चित्र है, सभी लोहे तक मायात्मक प्रतिप्रिया नहीं उद्भूत
 होती । पूर्व के छंद ' प्रयुक्त ' लालिनी-सुत-वत्सल ' किसी भी तरह विशिष्ट ली-
 पुष्टि नहीं करता ; जहाँ मारी - परम प्रयोग की रसकर उसी लोहे साधक व्यंजना
 न उद्भूत की जाए, यह राजमाणा के संदर्भ में सब विवेचना की है । लगे पकर
 निराशा अपनी लक्षित ' संख्या-गुन्धरी ' में संख्या का ही संरिष्ट चित्र निर्मित करते

है, वह द्वितीयशुद्धि और शाय्यावादी काव्यभाषा के क्षेत्र को अच्छी तरह विभूत करता है। 'संख्या-गुन्कारी' में विविध ज्यो-शाय्यावादी और शिष्टों के बीच संख्या का एक समुदाय रूप विवक्षित होता है, इसी में जाने कड़कर वह नास्तीय अनुभव है संयुक्त हो जाती है, कवि का कविता दिया हुआ एक जीवंत अनुभव का वादी है और वह स्वरूपीय है कि सत्तम शब्दावली-प्रयोग का कविता में अभिव्यक्ति का मुख्य और केन्द्रीय शब्द-प्रयोग 'सुप' है, जिससे विविध वाक्यविधीयों से सामान्यतः निस्तव्यता को कवि ने व्यक्त किया है। शिष्टों के पुनर्विचिन्तनों में संख्या का परंपरित पुनीवद्ध विज्ञान है, निराशा का मुक्त संख्या के विविध अनुभव को स्थापित देता है।

प्रस्तावः

सङ्गीतोक्ति के विज्ञान का दूसरा अंग/सर्वनात्मक है, जिसमें शाय्यावादी के स्तर पर गुणात्मक परिवर्तन और रचनाओं की शैली शाय्यावादी कवियों ने की। निराशा ने 'सुप' की कड़ी' के वाक्य में भाव, भाषा और संज्ञा तीनों की सम्मिश्रित शुद्धि का वाक्यविज्ञानपरक अनुपयोग किया। द्वितीयशुद्धि में अभिव्यक्ति: शिष्टनात्मक और गहन में शब्द भाषा के स्थान पर शाय्यावादी कवियों ने विविध ज्यो-शाय्यावादी के बीच से काव्यभाषा की खोज की। एक बात का तदन में महत्वपूर्ण है - सङ्गीतोक्ति काव्यभाषा के सर्वनात्मक संरचना के लिए शाय्यावादी कवियों ने सत्तम प्रयोगों को केन्द्र में रखा, इसके मूल में बहुत कुछ की शैली शब्द का पुनर्वाग्यभाषाजीन संस्कृत अभिव्यक्ति दृष्टिकोणपूरा है। इसके अतिरिक्त सङ्गीतोक्ति पर बार-बार काय्य पर कविता के जातीय की प्रतिक्रिया में भी इन कवियों ने भी प्रयत्नपूर्वक संस्कृत की परंपरित कौशल-जाति पदावली का सहारा लिया। का यह शाय्यावादी काव्यभाषा की सर्वनात्मकता तत्तमाधारित रही। प्रभु भाषा में संस्कृत की शैलीवादी शब्दावली और संस्कृत में व्युत्पन्न शब्दों को शाय्यावाद ने व्यक्त किया। का प्रवृत्ति के फलस्वरूप शाय्यावादी काव्यभाषा कुछ दुर्लभ-ही हो गई और बाद में यथार्थ के प्रति सही प्रतिक्रिया करने में वह काम होती गई - कविता शब्द-जीव और शिल्प-जीव में वास्तविकता की उपेक्षा किया गया। लेकिन यहाँ एक बात ध्यान में रखनी होती। द्वितीयशुद्धि कवियों ने भी संस्कृत शब्दों के प्रभु प्रयोग किए। कुछ महावीर प्रताप द्वितीय ने कुछ नाराही भाषा की सत्तम बहुता और कुछ भाषा समान तथा अन्य शुद्धतावादी-सुधारवादी कविताओं के प्रभाव-स्वरूप तथा कुछ कविता

संस्कृत-विष्ठा के कारण तद्भिषादी की सम्प्राप्ती का संभवा दोनों स्तनों पर
संस्कृत की और मुद्राणां , संस्कृत के स्तनों में तद्भिषादी ज्विता ही रहना ही ।
जैसा भिषादी तथा गुण्य का राज्य संस्कृत स्तनों के प्रति विहित वादपूर्ण का
कला परिवर्तन होता है । " प्रिय प्रयात् " की उत्पत्ति , उपायमात्र शब्द-विवेचना की
प्रस्ताव है । लेकिन इन उत्पत्ति प्रयोगों में भ्रमता नहीं जा पाई है । सुदूर और
ज्ञानवादी जय विवेचनः प्राद और निराशा - हैं, जिसे राज्य में संस्कृत प्रयोग-
रूप नहीं - यदि है विशिष्ट अनिष्टित में स-नाशक बहुत प्रभाविष्ठु का पड़ है ।
मुक्तः तत्त्व शब्द प्रयोगों से युक्त 'बाधक-राज' में नाद कल और अग्नि कल
की संयुक्ति जानें है एक प्रीतिकर युक्त है । " राज की छवि-मुद्रा " का कार्यात्मक
विष्ट समान बंध सहायता नहीं, 'आराध्य कल' के चित्रण के लिए प्रयुक्त लिये जानें
के कारण अभी अभिवृत्ता बनाए रखा है ।

श्री विष्णुदेव नारायण साहिब ने ज्ञानाभासी लक्ष्मी के
विवरित वलन आश्रय पर एक तरह दिव्यगी प्रकाश की है -

साक्षात्कार ने संलग्न सबों का प्रयोग उनके अभिप्राय या उदात्तता के लिए किए नहीं दिया, बल्कि एक बड़ा प्रमाणपत्र के लिए दिया, जिसकी इर्त ही यही थी कि वह ठीक सबों से प्रयोग में लाना मिले । १

जबने शब्द 'वीर' में शाय्यावादी काकमाणा तत्त्वों के आधार पर विवक्षित होती है, वीर का अर्थ जो 'प्रभा मण्ड' बनता है, वह पाठक की प्रतिक्रिया को विवक्षित नहीं करता, बरन् एक मध्य परिवेश की सृष्टि करता है वीर तत्त्वाशीन वात्म विश्वासीन जातीय जीवन के पुनर्निर्माण के लिए तो वह आवश्यक था यों यह प्रभामण्डल ही बहुत कुछ शाय्यावादी काकमाणा की शक्ति का संकेत देता है । द्वितीयशुीन काकमाणा में वह प्रभामण्डल विवक्षित नहीं हो पाया था । तब का कमी को पौराणिक वाक्यानों के प्रकथन से भूरा किया गया । रक्षा-शक्ति का विस्तार जवानक के स्पष्ट तत्व है शक्ति वस्तु वीर काकमाणा के पराक्त पर ही, यह उचित

१) 'ओरी का बीक' और हिन्दी कविता की माणा' सी-बी-ई-एच -
(हिन्दुस्तानी साहित्य की साक्षात्माणा-विषयक परिचयाद-गोष्ठी में
पढ़ा गया था)।

जीव स्वाभाविक ही है। पुनर्जागरण पंथ ने लड़ीबोली जावभाषा के इस शक्ति-सौन्दर्य का ही महत्त्व उद्घाटन किया है : "जायाबाद में जागा जो काव्यनीय कि प्रदान की। हीट के एक रंगिनीजी कि कौचुगिन भाषा अभिव्यक्ति की बहुत दामता पाकर काव्य-हीट कोकर जीवन में उज्जता पावकों पर भी उन्मुख विभरने लगी।^१

प्रजापता कविता की मुख्य वृत्ति रही- सँतुष्टता, सन्मगता। वहाँ ऊँठ-मुँठ नहीं है, रजाग्रता है, भाव-विह्वलता है; बौद्धिक ज्ञान नहीं। इसी विपरीत लड़ीबोली कविता में मनःस्थिति की क्लमकल, बाधुनिक जीवन का तन्द्रा जीव बाटिठ सौन्दर्य-मोह विवृत होता है। स्वयं जायाबादी कवि प्रताप ने प्रजापता में "प्रेमपथिक" (१९०६ ई०) की रचना कर हुए समय बाद स्वयं लड़ीबोली में उज्जता व्यक्तिकरण किया (१९१४ ई०), जो उस बात का सूचक है कि कहीं-न-कहीं कवि का जीवन बाधुष्ट रहा, प्रजापता में वह अपना रजात्मक उन्मोचन नहीं कर पाया। "प्रेमपथिक" के लड़ीबोली संस्करण में प्रणय के प्रति जीव का दृष्टिकोण अपेक्षाकृत संयमित और गंभीर हो जाता है। प्रजापता संस्करण में कवि ने भावुक प्रणगी को विनित्त किया है, लड़ीबोली संस्करण में प्रियोग है गरी बराबर पर मैत्री सनेवाले प्रणगी का। वागि चकर "वाँपू" में कवि ने इस प्रणय-भाभीय को जीव की निस्तारा है। कवि पंथ ने लड़ीबोली के इस कौलाया गंभीर रूप पर लिखित विनीषपूर्ण डंग में यों टिप्पणी प्रस्तुत की थी : "हिन्दी ने का सुखाना डीढ़ दिया, वह "प्रिय" की "प्रिय" कही लगी है।^२

मुख्यतः सत्यम सब-प्रयोगों पर आधारित जायाबादी जावभाषा में सर्वात्मक संवरण एक नया जीव अर्पित जायान सब होता है जब निराशा जीव पंथ वागि चकर सत्यम जीव सत्य की टकराष्ट में से गुजरते हुए पीछपाठ में तबाव पैदा करते हैं, जीव का तरह "सामान्य - सामारण" की भाषा में नहरी कविता की निरीक्षा होती है। "कुसुमा", "ग्राम्या", "नै पत्त" का नौड के प्रतिनिधि उदाहरण है। लड़ीबोली पर आधारित

१) जायाबाद : पुनर्जागरण, पृ० १०२

२) "पत्तम" : प्रिय, पृ० १

जाग्रतमात्रा के एक लौकिकीय स्वाभाव रहा जो जीत गहराई तक विस्तार में रहा है बाप के प्रयोगवादी और कवि कविता के कवि । रीज़मार्त की भाषा में जहाँ कविता बनती है और कविता रीज़मार्त की भाषा में यानी कि सामान्य-साधारण जीवन में धुल-मिल जाती है । भाषा, कविता और जीवन के सम्बन्धों में सीधे तुर इस अमेरिका का पुरुष समझा किसी भी रूप-मीठी के लिए सम्य हो सकता है । प्रवाद और निराशा जहाँ श्रेष्ठ अंशों में वास्तुनिर निंदी जाग्रतमात्रा के लौकिकीय विस्तार की - जाग्रतमात्रा के लौकिकीय और जहाँ पर ('चित्राधार') जाग्रतमात्रा की सज्जिवीली के निवास स्वाभाव रूप ('कुलरुपा') के निवास का - पूरे जीव पर प्रतिक्रिया होती है ।

अशोक प्रसाद की काव्यभाषा

प्रसाद की काव्यभाषा के अध्ययन-क्रम में दो बातें विशेष रूप से ध्यान देने योग्य हैं। एक तो, जहाँ विज्ञान अपने लक्ष्य की ओर चला जाता है, वहीं पक्षी की चहल-चाल, वारंवार काव्य-गुणन है ही पाठक-की ओर आकर्षित करनेवाली आकर्षक रचनाकार नहीं है। जहाँ सामर्थ्य की निराशा के विपरीत काव्य-व्यक्तित्व के विपरीत प्रसाद की प्रतिभा प्रकाशित होती है, वहाँ नवीनता की चहल-चाल नहीं। दूसरी, प्रसाद की काव्यभाषा में एकलपता अधिक है, विविधता कम (विविधता को उनके संयत, अनुशासित, तल्लीन रचनाकार ने ही महत्त्व ही नहीं दिया) और इस संदर्भ में फिर एक बार निराशा का विविध-रूप काव्य-व्यक्तित्व उभरता है, जिसके अंतर्गत भाषिक संरचना के कई-कई स्तर एक ही जाल में विद्यमान मिलते हैं। लेकिन प्रसाद की काव्यभाषा में एकलपता की अवस्थिति एकलपता, जब और आशीष की प्रतीति नहीं कराती, वह जहाँ के गहनतम स्तरों का साक्षात्कार कराती है। यह जहाँ में बड़ी बात है और कवि के शब्द-प्रयोग की पुनरावृत्ति और जहाँ अनुस्यूत रचाव का प्रतिकलन है। प्रसाद की काव्यभाषा इस दृष्टि से एकलपता नहीं, समृद्ध है।

प्रसाद की प्रारंभिक काव्य-रचना क्रमांश में हुई है।

“ प्रेमपत्रिका ” (क्रमांश संस्करण) ‘विद्यापार’ और ‘कानन-कुतुम्भ’ के प्रथम संस्करण में क्रमांश की कविताएँ हैं। क्रमांश के इस काव्य-गुणन में कुछ मिलाकर परंपरागत संवेदना का ही निर्वहण हुआ है। इस भाषा रूप में मध्यकालीन क्रमांश की मंगिमा और तराश का लाभ लाभ समझना चाहिये। समूचे रूप में ये कविताएँ किसी साधु समुद्रि का बोध नहीं कराती और पुराने ढंग की कविता की तुलना में कोई गुणात्मक अंतर उद्भूत करने की क्षमता भी इनमें नहीं है। कहीं-कहीं नये विषयों का चुनाव बुरा है।

गीतिमाधुर्य 'हरणाख्य' (सर्वप्रथम प्रकाश के पत्र 'हन्दु' में १९१३ ई० में प्रकाशित), 'महाराणा का महत्त्व' (सर्वप्रथम 'हन्दु' में ही १९१४ ई० में प्रकाशित), 'प्रेमपथिक' (सड़ीबोली में रूपांतरित संस्करण) और 'काननकुसुम' (संशोधित संस्करण में केवल सड़ीबोली की कवितारें हैं) के माध्यम से प्रकाश की सड़ीबोली की प्रारंभिक काव्य-रचना सामने आती है लेकिन 'प्रेमपथिक' के रकाय के बाद 'काननकुसुम' की एक-दो कविताओं की छोड़कर इनमें कोई वैशिष्ट्य नहीं है । इस तरह से प्रकाश की प्रारंभिक काव्यभाषा की ओर उनकी परवर्ती काव्यभाषा से मिटाया जाए, तो उन्हें भरपूर (सामान्य से अधिक) गुणात्मक और दिशाहीन पड़ता । प्रारंभिक काव्य-गुण की इन सामियों के बावजूद उनमें यग-तत्र छिटपुट और सूक्ष्म नितार के अनेक संकेत मिल जाते हैं । 'प्रेमपथिक' के प्रकाशना संस्करण का यह की रखा जा रहा है - 'यह वह कम्पोज़ है रहे की पुन,
पुन रहे पे कछरव नित प्रति पुन ।

यहाँ प्रेम की मौलिक-आत्मीय ढंग से कवि ने देखा है, समझा-समझाया है । प्रेम की इस सूक्ष्म परिभाषा में निहित मनोविज्ञानिकता को लक्ष्य नहीं किया जा सकता । इसी प्रेम में 'विवाधार' की यह पंक्ति रसी जा सकती है -

प्रथम भाषण ज्यों करान में ।

रहते हैं तऊ मूकत प्राण में ॥ ('नीरव प्रेम')

नीरव प्रेम के अंश में अनुस्यूत सुकुमार भाविकता की यह वास्तविक - प्रक्रिया परंपरित ढंग से उल्लास है ।

'प्रेमपथिक' का प्रकाशना से सड़ीबोली हिंदी में रूपांतरण कवि प्रकाश के अन्वेषी, विकासमान व्यक्तित्व का सूचक है । सड़ीबोली संस्करण की एक पंक्ति प्रष्टव्य है -

'तन्वा मित्र कहीं मिलता है दुखी हृदय की छाया-सा'

यहाँ 'दुखी हृदय की छाया-सा' के अंशान में निहित सूक्ष्मता-अमूर्तता की पछी नगर में उल्लेखनीय होगी, इस सूक्ष्मता-अमूर्तता की

प्रणाली का निम्नलिखित एक विशिष्ट तरह की आदमी वात्सीयता वषिक गौर जाने के बाद पक्ष में आली - " दुखी हृदय की छाया-सा " ।

" चित्राधार " के पच-सठ में कुछ कवितारें ऐसी हैं जिनके शीर्षक नीचे दिये हैं (" नीरव प्रेम ", " विस्मृत प्रेम ", " मकरन्द-विन्दु ") । यह नवीनता कविता के मुख्य स्तरों के प्रति कवि की जिज्ञासा को प्रकाशित करती है, यद्यपि उनका न्यापन, इनकी गूढ़ता कुछ भिन्न है, इनके शीर्षकों में ही है, रचना-प्रक्रिया में नहीं । छत्तीस शीर्षक और रचना-प्रक्रिया के बीच एक कभी-कभी घातक दूरी है ।

छद्मबोली पर आधारित काव्यभाषा में प्रवाद की विविध कविताओं का पहला संकलन " ज्ञानमञ्जुषा " (दूसरे संस्करण में केवल छद्मबोली की कविताएँ हैं) के रूप में है, जिसकी एक कविता (" प्रथम प्रभात ") वास्तविक रक्षात्मक नवीनता का संकेत देती है । रीतिकालीन शिष्ट शब्दावलीपरक कविता के विपरीत यहाँ एक ही कवि के तीन स्तरों के संश्लेष है काव्यभाषा में रचाव जाने की सत्यपूर्ण जोखिम की गई है । इस कविता से दो तरह की प्रतिक्रियाएँ एक साथ उत्पन्न होती हैं । पहली रक्षात्मक वास्तवता की ; प्रणय, अध्यात्म और प्रकृति - तीनों को संयुक्त अनुभव जानने की चेष्टा । (यह उल्लेखनीय है कि कवि की इस जोखिम में पूरा रचाव आगामी संकलन करना की " विनाश " कविता में आया है।) दूसरी " प्रथम प्रभात " में भाषा की सपाटता और कुछ - कुछ विवेकीयुक्त काव्यभाषा की भावुक सरलता की - और यही वजह है कि वह अन्तर्भावता कम है, जिससे कवि रचना में गहराई से परिब्याप्त होता है । आयावादी मुख्य अभिव्यक्ति प्रणाली की पुनर्गठित करनेवाला यह कवि करता जा सकता है -

वशा, बचानक किम मल्लानिक मे कमी,

पूछों के सीरम से पूरा उदा हुआ ।

जाते ही कर स्पष्ट गुणगुदाया मुँह,

कुछ बौल जानक-दुख पित्तल दिया ।

" मल्लानिक " अपनी सूक्ष्म-अमूर्त रूप में कवि के उन्नत स्तर पर संक्रमित होकर सारी मनःस्थिति को ताजी ऊर्जा से भर देता है ।

“करना” के पहले संस्करण (१९१८ ई०) की कविताओं में “कामनसुप्त” की कविताओं (“प्रथम प्रभात” के आवेद-सहित) के समान परंपरा-पीठाना है, स्वनात्मक सत्प्रता नहीं। “करना” के दूसरे संस्करण (१९१७ ई०) में जायी है अधिक काव्य ३३ कविताएँ रही नहीं हैं, जिनमें नवीन अभिव्यंजना, रचनात्मक अन्वेषण का स्पष्ट परिचय मिल जाता है। “करना” की परंपरित कविताओं में प्रेममात्र के प्रति उपात्तमात्र कई एक कविताएँ हैं, जहाँ तरह फिन्ही में संयोग-चित्र है। “प्रियत्न”, “निवेदन”, “ध्यात”, “प्रत्याशा”, “स्वप्नशील”, आ आ में रही आ सकती है। इन कविताओं की तुलना आर प्रताप की परवर्ती रचनाओं (जिनमें शरीर-सुख के जैक चित्र हैं) से की जाए, तो आ समाचित आपनि के बावजूद कि दोनों दोर की कविताओं में बहुत सामान्यता है, वतः यह तुलना आंगत है, कविता की रचना-प्रक्रिया में काव्यभाषा के केन्द्रीय स्थान से संबंधित एक महत्वपूर्ण निष्कर्ष निकलता है। आपात रामचन्द्र शुक्ल ने प्रताप के विविध मांसल प्रणय-चित्रों पर नजर डालते हुए थोड़ी चुटकी लेकर यह बात कही है कि प्रताप जी का ध्यान शरीर-विकारी पर विशेष जाता था।^१ उन्होंने प्रताप काव्य में भरपूर शरीर-सुख के चित्रों के लिए “मसुक्का” नाम देकर उनके प्रति जने सौन्दर्याशी एवं अनुशासित दृष्टिकोण का परिचय दिया है।^२ यहाँ काव्यभाषा के विश्लेषण-प्रसंग में इतना बहता बहती ही जाता है कि प्रताप के परवर्ती गीतों में मसुक्का का जैक भाषा के स्तर पर इतना असात्मक बन गया है कि वह पूरी प्रक्रिया गहरे, स्वनात्मक अनुभव में परिणत हो जाती है या यों कहें कि मसुक्का की वह स्थिति अनुमान-कामता को बढ़ाती है। “लहर” के जैक गीत “बीती विमावरी जाग रही”, “आह रे, वह ज़ीर यौवन”, “कौमल कुसुमों की मधुर रात” इस आ में रचना सकती है, जबकि “करना” के गीतों में जैक प्रणय अनुभव में रूपांतरित होता ही नहीं, जैसी एक तरह का हल्कापन है। “ध्यात” कविता से एक उदाहरण रखा जाता है -

१) हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ० १६०

२) वही, पृ० १६२।

राग रंजित थी वह पैया
 जो पीते पीते रुक गयी ।
 प्रेम पैया का जना था,
 पूरने से वे प्रमुदित हुए ॥
 नसीली जाँचों सदृश कही
 तुम्हारी ही, हमें है नशा ।
 गुलाबी कल्ला-ना बौरें,
 स्वाद ही रही पीए की निशा ॥

" करना " की एक अति सामान्य कविता " कही " की पच्छी
 पंक्ति का विशिष्ट प्रयोग जायावादी सुझाव कल्पना के निकट प्रतीत होता है । शरीर
 तात्कालिक के विषय का जमने देना है यह उपयोग प्रसाद की आरंभिक रचनाशील मनःस्थिति
 में किसी उन्मत्तपराक कविनी का संकेत देता है -

शिथिल श्मशान सम्मोह दलित कवरी के कुसुम सदृश हो,
 प्रतिमद व्याकुल बाण सुन्द क्यों होते हैं प्रियता । ऐसी ?

अपनी रचना-प्रक्रिया में परिपक्व हुए कवितारं (" करना " में
 संगृहीत) प्रसाद के कवि- व्यक्तित्व के एक विशिष्ट पदा-दिशा-संवात, अनिविष्ट
 कविनी - को हूँ की कोशिश करती है । पच्छी कविता " करना " की अवधाना
 सामान्य है पीढ़ी खग हटकर है जो विशिष्ट मौलिक रूप में उपलब्ध करने के लिए
 तत्पर काव्यभाषा यों प्रकाशित करती है -

मधुर है प्रीत, मधुर है लहरी
 न है उत्पात, हटा है लहरी ॥
 मोहर करना,
 कल्लि गिरि कहीं विवारित करना ।
 बाग़ कुछ बिपी हुई है गहरी ।
 मधुर है प्रीत मधुर है लहरी ॥

जब तरह प्रताप की वाक्यभाषा प्राकृतिक करना, मानवीय प्रेम और जिंजी हुई गहरी बात को एक श्रेणी में रखने की कोशिश करती है ।

“व्यवस्थित” लैपटापुत नई ठेग की कविता है, जिसमें वस्यष्ट भाषा की न समक में वा समैवाली - पलड़ से बाहर स्थिति - को कविता के स्तर पर उगी वस्यष्टता - सुझमता के साथ रखने की कोशिश की गई है । प्रारंभिक केश का प्रकार है ;

विश्व के नीरव निजै नै ।

जब करता हूँ केकड़ चंचल,

माया को कुछ शान्त,

होती है कुछ ऐसी छल्लल,

हो जाता है भ्रान्त,

मटकता है प्रेम केवन नै,

विश्व के सुसुमित जानन नै ।

“व्यवस्थित” में व्यक्तित्व - प्रक्षोपण - अपनी जटिलता के साथ - संभव हो जाता है । कवि पूरी ईमानदारी से अपने आपको - या फिर मानस मात्र को - टटोलता है :

जब करता हूँ कभी प्राथना

कर संकलित विचार

तभी कामना के नूपुर की

हो जाती मनकार ;

कमलुत होता हूँ मन में

विश्व के नीरव निजै नै ।

सांसारिक वाक्यभाषा की प्रकृता जसा उस तरह कहे मन की पराजित स्थिति - को कवि नई ठेग के बिंद में ह्वायित करता है । पुराने ठेग के लल्लकार - विधान में ज्योरे की प्रवानता रखती थी, किन्तु बिंद में एक नूपुर की मनकार मात्र के उल्लेख से बर्तकी का पूरा रूप प्रत्यक्ष हो जाता है । जूँकि प्रल्लेख

कामना का है (तभी कामना के नूपुर की छौ जाती कनकार '), अतः यह ध्वनि केवल वाङ्मयप्रतिष्ठा-भाव न निर्मित का नृत्य और नगीची के समूचे वाङ्मय, प्रतीकन और विछाड़िता को समझ तथा समझ कर देता है ।

मानसिक स्थिति को होने और बहुत सुन्दार है वे संबंध बनाने की चेष्टा में ' विष्णु ' कविता अपने ढंग की जैसी है, जिसमें अव्यवस्थित है वहीं जलित पटिल अनुभव और कलात्मकता है । ' काननकुसुम ' की ' प्रथम प्रभात ' (जो ' करुणा ' में भी संगृहीत है) कविता में पछली बार हमें की कई छायावादी को एक साथ विकसित करने की महत्वाकांक्षी कोशिश हुई थी, इस दिशा में ' विष्णु ' की वाङ्मयभाषा अभूतपूर्व प्रवणशीलता और उन्मुखता को कायम रखती है । भारतीय काव्यशास्त्र की प्रमुख उपपत्ति ध्वनि-सिद्धांत और पश्चिम में एलियट का ' जायैक्टिव कोरिरेक्टिव ' का तारु की जैसी जर्ज स्तरीय कविता के विश्लेषण में अपूर्ण ही कहा जा सके । न तो ध्वनिधार के सिद्धान्तानुसार हमें एक ही प्रधान है, दूसरा गीत - यानी यहाँ मुख्याधीन भी तत्त्व की अनुपस्थिति है, या यों कहें, उसकी एकान्तिक वर्णना है (और यही विशिष्टता इस कविता को अधिक अर्थगर्भित बनाती है) । और एलियट के ढंग पर तो तात्त्विक विष्णु और वाङ्मय संख्या-छाया जल-तल तत्व है । लेकिन वस्तुस्थिति तो कुछ और है, जो पूरी कविता की संश्लिष्ट रचना-प्रक्रिया को, उसी संश्लिष्टता से समझने में उजागर होगी । और, यह प्रवाद की, अधिक व्यापक रूप में छायावादी कवियों की (अपने श्रेष्ठ कर्तव्य में) मौलिक विशिष्टता है कि वे अपनी अर्थगर्भित नवीनता के कारण समीक्षा के परंपरित मानदण्ड का पुनर्मूल्यांकन करने के लिए बाध्य करते हैं, और एक नयी संपृक्त समीक्षा दृष्टि को उत्पन्न देते हैं । समीक्षा-मान और रचना की यह टकराव अपने में एकतात्मक है ।

न तो ऐसी कविता के विषय में चलते ढंग पर यही कहा जा सकता है कि वह विशिष्ट मनःस्थिति की कविता है और न यही कि उसमें संख्याकाशीन प्रकृति का अंकन है । दोनों स्थितियाँ मानसिक और वाङ्मय एक दूसरे में घुल-मिलकर एक दूसरे के अनुभव को विकसित करती हैं । कौन प्रधान है, कौन अनुषंग

यह प्रश्न व्यर्थ हो जाता है । संव्यासासीन निस्तब्धता, उदासी और वर्णशून्यता में री- नौ विजाद का बंजन झुक-झुक में तो मानवीकरण के ढंग का लगता है, जिसमें गोघृष्टि के मतिनाश में वन में बैठे हुए जंगली का चित्रण है, प्रत्यंगा, नीरव वंशी, कल्यादि का बंजन है, और छा तरह यह रेखाचित्र भाग लगता है, लेकिन वस्तुतः इसके मूल में मन के उलकाव को, भाव-सिंह को पहचानने की उत्तरे तादात्म्य काम की छटपटाहट है । जंगली काय संव्यासासीन दृश्य चांदगुण संवेदन नहीं निर्मित करता, वह इसी जहाँ पकड़ गहरी, रचनात्मकता का उपक्रम है । यह कवि को अपनी जमीन पर पहुँचने, अपनी वृत्त की जटिलता को फेंकने के लिए बढ़ावा देता है । प्रकृति बिंब और मानसिक बिंब का यह खींच गहरी स्तर पर घराहीन है । वह वंश द्रष्टव्य है :

निकेर लीन बहुत बड़ साकर,
बिछताता ठुकराता फिरता ?
छीज रहा है स्थान परा में,
अपने ही चरणों में गिरता ॥

एक मंदिर में ऐसा लौगा कि कवि प्रकृति पर निकेर पर अपनी अनुभूति का प्रदीपण कर उसके तटस्थ होने की चेष्टा कर रहा है । लेकिन प्रसाद की कला इतनी सीधे प्रकाशन की कला नहीं है, उसमें अपने कवि-अमी है इतनी बागानी है निस्तार नहीं है । वस्तुस्थिति यह है कि जीव-स्थिति को जानने-समझने की व्यंग्यता मानवीय प्रयास की कपूर्णाता है उद्भूत बेचनी और इसके बावजूद उसकी जिवीविष्णु तथा वन्देवण - प्रकृति को उरली की साहसिक प्रकृति प्रसाद की जखली चिन्तना है, समस्या है । छा स्थापना के परिप्रेक्ष्य में एक बार पुनः ये पंक्तियाँ पढ़ी जा सकती हैं :

निकेर लीन बहुत बड़ साकर
बिछताता ठुकराता फिरता ?
छीज रहा है स्थान परा में,
अपने ही चरणों में गिरता ॥

और यही वजह है, जो इस तरह की पंक्तियाँ, जिनमें पैर की कविता की-सी शिल्पकारिता नहीं है, और साथ ही निराशा के गीतों का-सा

तीव्र प्रसार के नतीजे हैं, जमनी मज्ज-उदास साधनी में, बहुत गहरा स्वर डालती है। प्रसाद की ही शक्ति की सम्भावना में रहा प्राण, तो ये पंक्तियाँ मन के कोने को नछा देती हैं (" लौटूँ " की पंक्तियाँ हैं - " उचित तरह नहीं। मन की न छोट जावेगी। हाँ, उस क्षण कोने को। वे सन्मुख नछा देंगी। ")

शायबादी राजमाणा लगी गरी- वात्सीय रूप में बहुत
कौमल पदा को लूती है, यह 'विष्णु' कविता के अन्तिम श्लोक में देखा जा सकता है -

विही पूरा का यह विवाद है

कैडी मत यह पुस्त का क्या है ।

उपनिषत् का मत दीडावो,

परुष्णा का विश्रान्त परण है ॥

इसी स्तर पर बाहर पूरी कविता का विनाश एक क्षण
 ठंग की क्षमता में, जीवन के प्रति कवि की एक विशिष्ट दृष्टि में बदल जाता है,
 जो "जोषू" में वेदना या जोषू उपलब्ध बन जाती है।

करना मैं संजिज्ञ " क्रांत " प्राण की विशिष्ट शक्ति है, जिसमें क्रांत के माध्यम से सभी जीवन के यथार्थ को समझने की कोशिश करता है। यहाँ भी रीतिकालीन शिल्प काव्य से कुछ हटकर नये और निरन्ध्र ही अधिक रचनात्मक ढंग से अभिव्यक्ति व्यक्त की गई है। प्रारम्भिक बंश का प्रकार है :

तु जाता है फिर जाता है ।

जीवन में पुण्यकर्म प्रणय समुदाय,

योग की पहली कान्ति तन्त्र

अभी हाँ, वह तु पाता है, है वरत क्यों तु बताता है ?

श्री सत्य, सुकुमार और ज्योति विर्मा में कवि वर्तत है - उल्लास,
श्री के - वागमन और प्रत्यावर्तन के क्षुब्ध को व्युत्सृत कर देता है। वाक्पण्य,
प्रत्युत्पत्ता, कोमलता और वस्यार्थित्व की सम्मिश्रित भाव्यारें व्युत्सृत होती हैं। निराशा
में वर्तत है माध्यम है अपनी रचनात्मक क्षमताओं की नीती में विकसित की है, लेकिन

“ फरना ” की छा कविता में जो प्रभाव की विशिष्ट कौशुल्य के फलस्वरूप, उनकी जीविक प्रज्ञा के कारण काल के माध्यम से जीवन के प्रति गहरी जिज्ञासा मुखरित हुई है, अन्वेषण की वैधनी विवृत हुई है । काल कवि जो विचारोन्मत्त होता है, सामाजिक यथार्थ को समझने-समझाने की प्रेरणा देता है ।

“ फरना ” के काल प्रभाव की विशिष्ट कविताओं में “ किरण सम्मिलित की जा सकती है, और हमें तब ही नहीं कि यह कविता छायावाद की कई विशेषताओं - चित्रात्मकता, नूतन कल्पना, तादात्म्यता, रहस्य-भावना - का संवहन करती है, लेकिन हमें प्रभाव कभी ज़मीन पर नहीं है, उनकी चित्रात्मकता, उत्कलन हमें मुखरित नहीं हुई है । वास्तव में इस तरह की कविता छायावाद के दूसरे प्रमुख कवि पंथ के मित्राण के अधिक अनुकूल है । फिर भी, उल्लेखनीय यह है कि कभी खास ज़मीन न होने के बावजूद, प्रभाव में जो कविता में झूठी कल्पनाशीलता और विराट दृष्टि का परिचय दिया है, ठीक उसी तरह, जो “ यमुना के प्रति कविता ” की रचना में निगलता अपने घरातल से उठ कर भी रचना-प्रक्रिया में एकल हो सके हैं । “ किरण ” के माध्यम से प्रभाव में कलित भाव और प्रेम-तत्त्व की व्यापकता की और उल्लेख किया है । यह सूक्ष्म -अमूर्त बिंदु छायावादी काव्यभाषा के निर्माण और विकास काल में विशेष महत्वपूर्ण रहा है -

घरा पर कुकी प्रार्थना बहुत
मधुर मुली सी फिर भी मौन,
कितनी कलात विश्व की विकल
वेदना-दूती सी तुम कौन ?

प्रार्थना के बिंदु में किरण की रूपगत स्थिति की बहुत सुलभता से उल्लेख किया गया है । इसी तरह विराट कल्पना - यद्यपि जिसमें जटिलता की गुंजाइश नहीं है - की निर्याता का काल में हुई है -

स्वर्ग के सूत्र बहुत तुम कौन
मिलाती हो उसे मुलीक

जीउती हो ऐसा तब, ,

क्या दोगी क्या विरय विलोक ?

“ लौह ” से वास्तविक रूप में कवि जानी रचना-भूमि में पहुँचता है । “ लौह ” का पहला संस्करण १९२५ ई० में प्रकाशित हुआ । दूसरे संस्करण का १९३३ ई० में प्रकाशित हुआ, जिसमें छंदों की संख्या भी बढ़ गई और पूर्ववर्ती संस्करण में निहित निराशा की भावना का स्थान एक विशिष्ट तरह के आत्म-विश्वास ने ले लिया । “ लौह ” अपने सामान्य रूप में एक प्रेमकथा है, जिसमें स्मृतियों के माध्यम से मुख्य कर्तव्य की मौखिकी है और फिर विनोद-वेदना का संक्रमण है । इस सामान्य प्रेमकथा की विशिष्टता और गरिमायुक्त व्यंग्यमयता प्रदान करती है - उसकी पृथक्तात्मक काव्यभाषा, जो मूलतः विचित्र है । इन सुदृढ़-जमी बिंबों के प्रयोग से कवि ने अपने और अनुभव की संपूर्णता एवं अनुकूलता रखने की भावना को प्रकट किया है । इसी बिन्दु पर याद आता है कवि का प्रसिद्ध उपन्यास - “ नदी के तीरे ”, जो अपने सामान्य रूप में एक प्रेमकथा ही रह जाता, और उसकी कवि-श्रवण, रचनात्मक भाषा उसी गहरी ऊर्जा से भरती ।

“ लौह ” बहुत दुरु प्रवाद की जो स्थापना का व्यावहारिक निदर्शन है, जो शायदाद-विणयक अपने विवेक में उन्होंने रखी है - “ वाच्यन्तर पृथक् भाषा की प्रेरणा वाच्य स्थूल वाक्य में भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है। सुदृढ़ वाच्यन्तर भाषा के व्यवहार में प्रचलित पद-योजना काफ़ूर रही । हिन्दी में महीन शब्दों की मंगिमा स्मृतीय वाच्यन्तर वर्णन के लिए प्रयुक्त होने लगी । शब्द-विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सुदृढ़ अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया । ” १

प्रायः चलते हैं वे यह कह दिया जाता रहा है कि “ लौह ” में कवि के व्यक्तित्व का भाषिक प्रकाशन हुआ है । लेकिन जोर इतना ही भर है, तब तो कोई बड़ी बात नहीं हुई । वस्तुतः “ लौह ” का काव्यभाषा में व्युत्पन्न कर्तव्य

१) काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १२२ ।

कुठनसीछता, ज्यूरि हंग के बिब और फिर उनका भी घुड़पीछण अपने में बिबि महत्वाकांक्षी - गंभीर प्रयोजन से प्रतिक्रिय प्रतीत होते हैं । व्यक्तित्व का प्रकाशन और वह भी सीधे ठीक से - प्रसाद की घटिल मानसिकता को जाम्य नहीं । प्रसाद की कविता में तो कुछ दूसरी, अधिक सघन फ़िराया है, जन्तुमन की खान्नाष्ट है, जो परली चार में नहीं पकाना जा सकता :

जाती है घुन्य दित्तिय हो
क्यों जीट प्रतिध्वनि गैरी
टकराती बिछाती-नी
फाही-नी देती फेरी ?

यह महत् व्यक्तित्व-प्रकाशन से ऊपर की स्थिति है, और यही ऊँचाई नज़र बंदाय कर देने पर इन पंक्तियों में जो कविता बनती है, वह पकड़ में नहीं जा सकती । जैसे तो हा ऊँच दूँ की कविता, या अधिक स्पष्ट करें तो हा अस्तित्व की घटिलता, मनःस्थितियों की अनिश्चितता और भाव-संवेदन की प्रसमकता को टटोउँगाही कविता की पकड़ शाब्दिक व्याख्या की सरलीकृत पद्धति से नहीं की जा सकती, किन्तु प्रसाद की कविता के विषय में यह बात सब से ज्यादा सच है । हिन्दी कविता के इतिहास में वे हा कीटि के पछे सवि है और करना की 'विष्णाद' कविता के बाद 'औषू' उनका पछा काव्य है, किन्तु यह वैशिष्ट्य काफी दूरी तक समाया हुआ है । और, यह प्रसाद की काव्यभाषा की महत्वपूर्ण उपलब्धि है कि उसने विविध प्रीतों को उन्मुक्त न करने के बावजूद सहीचौड़ी हिन्दी को इतना सक्षम बना दिया कि वह पूरे ज्ञात-विश्वास से व्यक्तता का व्यक्तता से संवाद प्रस्तुत कर सके ।

एक बीजाकृत अधिक स्पष्ट प्रतीत होँगाउ यानी व्यक्तित्व को लौलैवालि - केश की परीक्षा की जा सकती है :

हज्जा भी, तब भी तेरा
जुमें बिस्वास बना था
उसे माया की हाया में
कुछ उज्जा स्वयं बना था ।

वहाँ सामान्यतः यही तबीयत में आता है कि कवि अपने प्रेमासक्त के प्रवचनार्थ वाक्प्राण को, उसके प्रति अपनी स्वाभाविक निष्ठा को अभिव्यक्ति दे रहा है, किन्तु बात कुछ गहरी है - " उस माया की छाया में । " कुछ अच्छा स्वयं बना था । " यह अच्छा बनने की योजना - एक तरह से बड़ी सैमान्यता और सीधे ही की निर्दिष्टता है साथ ही सुशीलता की स्वीकृति - उस माया की छाया के गुण-गुणों पर प्रेम में समुत्तम निरुद्धता से परिपूर्ण हो जाती है । " माया की छाया " में दुखी निव-योजना दृष्टव्य है । " माया " में निहित वाक्प्राण, प्रलोभन, प्रवचना, वाणिज्यता को और अधिक सुलभता " छाया " के वाक्प्राण ने दे दी है । इसी गहरी स्थिति में पहुँचकर कवि " अच्छा " बना है । तभी तो वह कहता है - " कुछ अच्छा स्वयं बना था । " कुछ ही, पूरी तौर से नहीं, क्योंकि " माया की छाया " में यह प्रक्रिया - अच्छा बनने की - फलीभूत होती है । निराशा की ये परिकर्या याद आ जाती हैं - नारे गया तुम्हें तब माया

रही अन्यथा कायिक छाया

तब माया की कैवली माया

पैर क्षण-क्षण की हो तुम (" लवना ")

और निम्न देश में तो प्रसाद भी वैद्य तटस्थ प्रसादा और बौद्धिक वैदिक के साथ अपने अन्तर्गत की जानने-समझने की, उसके तब में पहुँचने की कोशिश करते हैं :

यह पारावार तब ही

फेनिष्ठ हो गल उगलता

मग डाला कि तुम्हारा है

तब मैं बलवान्तर करता ।

इस तरह " जाँसू " में आकर कवि का अपना विशिष्ट स्वर बन जाता है । यहाँ उसकी काव्यमाणा में जीवन-मार्ग के प्रति मौलिक बौद्धिक प्रतिक्रिया का अपने की दामता है, जो " कामायनी " में पहुँचकर चरम हो जाती है । " जाँसू " के दो छंद इस प्रसंग में रहे जा रहे हैं -

मल ज्यों कि बनी एकछता
 कछियों के लघु जीवन की
 मकरन्द मरी फिठ जाये
 तोड़ी जाये केन की ।

यदि दो पड़ियों का जीवन
 जोगल घुनों पर बीते
 कुछ लागि मुम्हारी के खा
 घुपचाप न पड़े जीते !

नखराता की स्थिति के काल के लिए फूट का बिंदु ज्यों में न्या
 नहीं है । खीर भी कह चुके हैं :

माली बाघत देखि के, कछियों ज्यों पुकार ।
 फूली-फूली बुनि गई, कालिह स्यारी बार ।

लेकिन इस दूरगामी परंपरा के बावजूद प्रगाढ़ की कछियों के लघु
 जीवन में ऐसा कुछ अत्युत्तम वैशिष्ट्य है, जो इस सारे जीवन को नये तरीके की ऊर्षा
 और प्रत्यक्षा में भर देता है । प्रगाढ़ का खि मकरन्द-मरी, फिठि हुई कछी के तौड़े
 जाने पर मूल तकनीता नहीं करता, वह उनके अवरोधन पर, और इस तरह मानव-जीवन
 की बेकरी पर, नियति की निर्मिता पर कठोर दृष्टिपात करता है, उसके साथ
 संघर्ष करता है, क्योंकि ये मकरन्द मरी कछियों केन की तोड़ी गई हैं । इस छंद की
 समुची रचनात्मकता का केन्द्र है - " केन की " प्रयोग । मृत्यु जीवन की निष्पत्ति
 के रूप में आए, तो कवि को कोई एतहास नहीं, लेकिन वह अपूर्णता का प्रतीक बनकर
 जाती है, तो कहना है ।

और निष्पत्तित छंद में तो बहुत रचनात्मक सधनता के साथ
 दुहरी जीवन-स्थितियों, मानव-जीवन की अत्युत्त विहम्बना की जीक अत्यंतरीय
 काव्यभाषा यों सामने रखती है :

(४०)

जब साँस पिछन गीया की
रस रस-काँठ पहनाते
काँठी चादर के स्तर का
सुझा न फैलै पारि ।

यहाँ अर्थ है जो स्तर - रस-काँठ के साथ गहराती हुई साँस की काँठी चादर का रस-व-
रस ज्ञात हो है जो पहना की आनंदीय स्थिति की अपरिहार्यता - एक दूसरे में
रस-काँठ रसिष्ठ अनुभव का रस प्रस्तुत करते हैं ।

मधुमारी की पूरी प्रक्रिया का अनुभव के स्तर पर सुख मीदन-
रस रस के साथ रस " यौगु " की आनंदीयता की एक विशिष्ट उपलब्धि है ।
संयोग-मुक्त के उत्सवोत्साह को यह नयी रस में रहती है :

सुरती मुखरित होती थी
मुकुटों के स्तर विरलते
मकरन्द -भार से बबकरी
श्रवणों में स्वर का बसते ।

रस रस के सुख-रसिष्ठ रस में ध्वनि और रस को
पुनः-निर्मा दिया गया है । मुखरित होती सुरती की आनंदीयता-रस संकीर्णतात्मकता,
विरलते मुकुटों की सुझार प्रत्यक्षता और उनके समूह मकरन्द-रस की माधक सुगन्धि -
रस निरल (रस-रस नहीं) : संयोग-काँठीय परिवर्तन को अपने में जीवन्त अनुभव
का है और स्तिष्ठि अपनी अद्भुत आनंदीयता में जो रस के बाद का यह
किस रस शरीर अनुभव की गहरी स्तरों पर दृष्टि करता है :

परिरम्भ -सुख की मधिरा
निश्वास मध्य के कौक
मुक्त-रस यौगुनी का है
में उठता था मुँह पीछे ।

शरीर-मुक्त की रस है सुझार और अपने में पूरी-पूरी स्थिति
का पूरी दृष्टि और सावधानी के साथ यह रस रस माणा- प्रयोग की सही रचनात्मकता

का बोझ है, जिसे पकड़ीऊता का संदर्भ ही नहीं उठता ।

कवि तरह प्रभावशाली है जिसकी सामरिक स्थिति को कवि परंपरित, ही है ठीक है नहीं संज्ञित करता, उसके लिए एक संज्ञित कलावर्णन का निर्माण करता है । प्रकृति कवि के लिए 'जीवन्त' प्रियाता या प्रिया की वस्तु नहीं है, वह उसके जीवन्त अनुभव-संश्लेषण का कवि संश्लेषण संज्ञित बनाने में उत्तुंग - सुकुमार, मधुसूतापराक विषय की ओर प्रवृत्त होती है :

मधुसूतापराक होती है
जीवन्त उपधान सधारे
मैं व्योम प्रतीक्षा ठेका
मिन्नता बन्धन के तारे ।

संयोग-काव्य की एकान्तिक तुमारी और निविड़ सुकुमारता तथा प्रियाता की वैपरी का पूरे प्राकृतिक - वा यों को मानवीय जीवन है संभवत - विषय में संज्ञित हो गई है । कविता दो पंक्तियों बहुत उल्लेखनीय नहीं है, किन्तु 'मधुसूतापराक' होती है / जीवन्त उपधान सधारे ' के विपरीत भाव में उनका जीवन-निर्माण उठता है ।

'जीवन्त' की काव्यभाषा की एक एक रूप उन तरीकों में देखा जा सकता है, जहाँ गहरी कविता में रचनात्मक कवि के लिए कलात्मक 'कवि' का विकास है । यह कई स्थितियों में प्रकट है - कवि तो अपनी वैपरी-व्यथा के अत्यन्तारिण जीवन में :

विष-विष का हाथ फाँड़
मल-मल का मुँह चरण है
धुल-धुलकर कह रह जाते
जीवन्त कलापन के कण है ।

एक ही उदाहरण की यह साध-संसार ही प्रताप ही अत्यन्त वैपरीजीव, जीविक मनोवृत्ति है भल नहीं जाती । दूसरे यहाँ व्यथा कम है, व्यथाभास अधिक है । इसी लिए, इसके ठीक वागे का वह अपनी साठीन तटस्थता में गलपधु

(४६)

भावुकता है मुक्त स्थिति है जैन की और भी स्मृत्यनीय बताया है :

हम विकल पैरता को है
 किसे पुन को लज्जारा ?
 का एक ज्योत अर्धमन
 केपुव पैतन्य रमारा ।

यहाँ है प्रभाव की लज्जिता अनुभूति है स्वतःपूर्ण, किन्तु तब की प्रकाशट है स्वयं निरिष्ट ।

प्रभाव-प्रभाव है जैन-प्रभाव है चमत्कारित है की यह उन्मान योपना
 रही गई है :

जौपा था विषु की किमने
 हा जाली जौरी है
 मणि वाले फणियों का मुख
 ज्यों मरा हुआ सीरी है ?

जब हम हृदयगत उन्मान-योपना के प्रभाव-प्रभाव में यह कहा
 जाय कि जहाँ प्रभाव है जहाँ प्रभाव है निष्पूरता की एक एक अवस्थिति है
 जैन में प्रभाव हुआ है, तो भी बात खुल जाती नहीं है । निष्पूर प्रभाव जैन में
 विशिष्ट है और उनके प्रभाव के लिए वास्तविक या वास्तविक प्रतीका-भाव का
 निर्माण काफी नहीं है । यहाँ विषु (मुक्त) के प्रभाव में मणिवाले फणियों की
 नियोजना है कोई इन्द्रात्मक स्थिति, जोषक प्रतिप्रिया नहीं उद्भूत होती । यही
 वस्तु-विषय - निष्पूर प्रभाव - नर का है, प्रभाव - विशिष्ट विषय में एक अद्वितीय
 रूप धारण कर लेता है :

कैला स्वान कर बापे
 जौदनी पर्व में जौरी
 जय पावन लज की सीमा
 बालीक मयुर की सीरी ।

यहाँ दो प्रभाव-प्रभाव विषयों को एक दूसरे पर एक तरह से
 आरोपित कर दिया गया है कि वे परस्पर मिलकर एक अद्वितीय रूप धारण कर लेते हैं

वीर सुख अनुभव-संरक्षण को प्रतिष्ठित करने में सज्जम होते हैं। एक वीर संज्ञा (बिछड़ी रहने से वे ज़ायारों विवर्णित न होती) का उदात्त वेग, आकर्षण, काव्य वीर विशेषण उल्लेखनीय। संज्ञा-जाणिकता है, पुरानी वीर जाँदनी की सीतलता, उज्ज्वलता वीर मनीषारिजा है जिसमें पर्व की उपस्थिति (जाँदनी पर्व) उल्लास वीर पवित्रता का योग कर देती है। इन सब स्त्री-जायालों से विवर्णित प्रेमास्पद की अप-हवि का भाव-वि विविध संश्लिष्ट, जटिल एवं गत्यात्मक हो जाती है।

“उत्तर” (१६३३ ई०) संज्ञा की जिविताली में जाव्यमाणता तैयारकृत विविध व्यंग्यार्थित, साधवान् वीर अपनी संरचना में जटिल-गूढ़ हो गई है। कवि अनुभव के गूढ़ रूप को अपनी गर्भ विंव-योजना के कल पर वीर भी सूक्ष्म-सौम्य बनाकर प्रस्तुत करता है। फलती जिविता “उत्तर” का यह ज्ञान द्रष्टव्य है :

उठ उठ री लु लु लोल उत्तर ।

कारुणा की नव कैराही-सी

मल्यानिल की परछाई-सी

जो पूरे तट पर फिटक झर ।

“कारुणा की नव कैराही” वीर “मल्यानिल की परछाई” जैसे विचित्र नये ढंग के सूक्ष्म-कूर्त विंव अपने शाब्दिक अनुवाद में कोई व्यक्तित्व नहीं उभारते। वस्तुतः यहाँ कवि उत्तर को - भावना को, जीवन के स्मन्दन को - नये संदर्भ में पारिभाषित कर रहा है, प्रसाद के प्रसंग में, उनकी उदात्त-सुन्दार संवेदना के आलोक में, इन विंवों में निहित छायाणिकता भी अपने ढंग के निराति प्रभाव की सृष्टि करती है। वस्तुतः वह छायाणिकता के रहस्य को भी छायाणिकता लगती ही नहीं है। “कारुणा की नव कैराही” में जीवन की संवेदनशील, प्रत्यक्ष वीर अपनी निरुद्धता में आत्म-विस्मृत स्थिति को संवेद बमाने की सुन्दार ध्वजा की गई है। “मल्यानिल की परछाई” तो अपने सुदृढीकृत रूप में भावना की मल्ल में न जा सकीवाली प्रक्रिया वीर ऐन्द्रिक संवेदन है पर की स्थिति को व्यापित करता है या यों कहना चाहिए, संकेतित करता है वीर, यही कारण है कि यह “मल्यानिल” जायावाद के अन्य

शिवियों के नयानिष्ठ की-ती भावुल परलतापरक संवेदना उद्भूत नहीं करता ।

कही-करह " ठे फर वहाँ भुलाया देकर " गीत का यह " राँफ-रिंय " वही है जोल स्वरों को जोलता है और अपनी सुकनता-समुत्ता में विशिष्ट हो जाता है :

जहाँ राँफ-री जीवन-शाय
 डीरि अपनी सोमल शाय,
 नीर नयन से डूलाती हो,
 बारावों की पौंसि पनी है ।

विश्राम- या अधिक संगत हो से जो एकल के चम कामद
 (जो वस्तुतः की-पराङ्मुखता का बोधक न होकर अन के काणों में अधिक शक्ति
 लपेट करन के उद्देश्य से परिपाजित है) का यह विराट् बिन्न है (और विशिष्टता
 तो यह है कि यह विराटता एक साथ ही उदास और पटिल है) " जहाँ राँफ-
 री जीवन-शाय " में प्रताप का सोमल-संवेदनीय लोका देता जा एकता है - " जीवन "
 नहीं, " जीवन की शाय " । " डीरि " क्रिया की तद्व्यवस्था की-संघरण में उन्मुखता
 की अवस्थिति लोचन करती है । " डीरि " प्रयोग अपने लक्षण-व्याभाविक, तद्व्यवस्था
 में लक्ष्यता, सोमलता, विश्रान्ति की और उन्मुखता एवं मंद चैष्टा की की-शायारें
 उद्भूत करता है ।

मधुर्चा के सुझार कुममगन्ध पुल की प्रताप जैसी शाहीन
 सुकनता की प्राथमिकता देनवाला कवि कूर्त बिंवी में मितकथन की कूर्त मंगिमा के
 साथ लोचन करता है, यह जीती विभावरी जाग री " गीत के इस लोच में देता
 जा एकता है :

जयों में राग कामद पिये,
 कल्लों में मलय बन्द पिये -
 तू अब तक सोई है माली
 जौलो में मरी विहाग री !

" मलय " और " विहाग " की की-शायारें-मुगन्धि,
 वाक्यगण, सोमलता, सुकनता, संगीतात्मकता, मादकता, लक्ष्यता बहुत कुछ लक्ष्यतात्मकता

के साथ लीर-गुप्त की प्रकृति का वंश करती है । विशेषतः रात्रिकालीन राग विराग के संगीतात्मक चिह्न में लुप्त-गुप्त अपने लो की भावना, ताल विस्तृति और सुन्दर उँझना सारील्लि त्रिजाली है उसी परम तन्मयता तथा पूर्णता के स्वरण को ('जोनों में नरे विराग ही ') अधिक बर्ण-गमित बना देती है ।

‘ विराग ’ की बर्ण-रामता का उपयोग यदि न अन्यत्र भी किया है । ‘ स्कन्दगुप्त ’ नाटक में देवीना के बाफुल, रत्नान्त नारी-जीवन की लौलली सुन्दरता को सुन्दर बर्ण नै ‘ विराग की तान ’ के चिह्न द्वारा और गहरा दिया है :

अमित स्वप्न की मधुनाया में
गहन विपिन की सहजाया में
पक्षि उनीची धृति में विराने -
यह विराग की तान उठाई ?^१

विदाई के रूप में वेदना प्राप्त करनेवाली देवीना की काव्य विवशता विराग की तान उठने की बिलकुल विरोधी स्थिति (विराग - तान : कर्त्तृ रात्रिकालीन वागर्ण- गुप्त के विविध लुप्त) की टकराव में बहुत लौल और कारुणिक हो जाती है ।

‘ बाह रे, वह लीर यौवन ’ में तो लुप्त-गति, विद्यात्मकता शब्द-ध्वनि - सब एक क्षुरी में धुल-मिल गये हैं । लौल स्थितियों के वंश में ताम्रान्तः शृंग-सुन्दर शब्दावली व्यस्त होती है, किन्तु लीर वणों द्वारा यौवन की उदामता, प्रसरता एवं लारिहायता को सजीव करनेवाली प्रताप की यह प्रणाली उत्कृष्टनीय है :

‘ मय मालुत पर चह उदप्रान्त / वरतने ज्यों मदिरा व्रान्त । ’ पूरे लुप्त की गति बहुत तीव्र है । यदि इस की शब्दावली में कहा जाए, तो यहाँ रौद्र और क्लृप्त रसों की सह-व्यवस्था है । यौवन के लिए ‘ लीर ’ विशेषण कुछ उस कात्मीकता से रखा गया है कि उसे सही ज्यों में विशेषण कहा भी नहीं जा सकता । वह यौवन का मूलभूत का बन जाता है - वह यौवन, जिसका स्वभाव ही है लीर होना । फिर

“ बाह ” भी अति प्रचलित लक्ष्य को परंपरा विवर्धनीयता में संभूत कर दिया गया है और जाना जा रहा है - कबीर ” के साथ उनकी नियोजना । यहाँ पैनी, लज्ज, विस्मयता और उन्मत्ता की लक्षणाएँ उद्भूत होती हैं ।

कबीर जीवन के दुर्निवार प्रभाव को अति फा-मंडली द्वारा कठ-वर्णन की प्रक्रिया के समानान्तर स्थापित करना करता है । किन्तु वेदों की चीज़ तो यह है कि वह एक तरह के जीवन में बहुत सम्मानित सामग्र्य का प्रत्याख्यान कर देता है । धन-भरा के हुए जीवन - मारुत, गिरन आदि का उल्लेख होता है ; पर वे जीवन की विविध स्थितियों से ब्योरेवार कुनीय नहीं होते, और जायायादी लावणाभा - या कि हिन्दी लावणाभा - के लिए जहाँ वे यह एक सुख अनुभव है कि वह ब्योरेवी की वनीकरणपक्ष स्पष्ट सीमा को कबीरवार का सुखता को जानासी है । जीवन-बाह की प्रका लावणाभा और उन्मत्ता तथा बुद्धि के लक्ष्य का निष्ठुल टीलापन संश्लिष्ट रूप में अनिव्यक्ति पाते हैं :

मन मारुत पर कड़ उद्भ्रान्त
 बरतने जहाँ मदिरा लान्त -
 गिन्यु केला-नी धन मण्डली,
 अतिर फिरीनी को टक्कर चली,
 भावना के निस्सीम गगन
 बुद्धि-अपला का जाण नतीन-
 चूमने को अपना जीवन
 कहा था वह कबीर जीवन ।

यहाँ अंतिम लक्ष्य के “ चूमने ” प्रयोग में जीवन के लास्वादन को, जीवन के उत्थास को चामता पर पहुँचा दिया गया है। यह “ चूमना ” स्थूल लक्ष्य में शारीरिक भूत और उनकी बुद्धि तक ही न सीमित रहकर अन्तर्मीन के लक्षणों और उनकी भूति का भी संश्लेषण कर देता है ।

सुख्या के जीवन में प्रभाव दो वक्तियों को - दो विपरीत

होगे की स्थितियों को - जिसे कुशलता से एक तपूक्त और अधिक सफायात्मक अनुभव में डाल देते हैं, उसका उदाहरण की गीत के प्रस्तुत अंश में देता जा सकता है :

बहर में वह ज्वरों की प्यास,
नयन में दर्शन का विश्वास,

शरीर का एक अव्यवसायिक जीवन में डूबा हुआ है ('कार में वह ज्वरों की प्यास ') और दूसरा अपनी अस्मिता की परखान कर रहा है (निष्ठा, विश्वास का जीवन ' नयन में दर्शन का विश्वास ' - यदि किसी वात्म-उन्मत्त, वात्म-साक्षात्कार के कम नहीं है । दृष्टव्य है - उस माया की जवा में / कुछ सच्चा स्वयं बना था ।) ध्यान देने की बात यह है कि दोनों प्रक्रियाएँ समानान्तर चल रही हैं - अपने कैलेंडर, व्युत्पिठित एवं सादे भित्तिचित्र हैं । ' बहर में वह ज्वरों की प्यास ' में शरीर-मुख के कौमल पक्षा अक्षरपान को बहुत तीव्र - प्रकाश और मासिक ढंग से वर्णित किया गया है, और इसी के साथ 'नयन में दर्शन का विश्वास ' की समर्पणमयी निश्चलता एक ' विश्वास ' प्रयोग है और फुल-निसर जाती है , कुछ कुछ उसी तरह, जैसे ' जौं' की निम्न पंक्तियों में ' पर्व ' प्रयोग -

फेला स्नान कर लाने
चौकी पर्व में फैली
उस पावन तन की लौना
बाजीक मधुर थी ऐसी।

प्रसाद के वैदिक मांसक और यौन जीवन के प्रसंगों में भी उनकी फलक और व्याख्या से बाहर मानसिकता, उनका अनुभव-संवेदन समाविष्ट हो जाता है और समाविष्ट ही नहीं होता, बल्कि केन्द्रीय - या अतिरिक्त ढंग से बहते, तो महत्वपूर्ण - स्थान बना होता है । साध्यमाणा के स्तर पर जब से जटिल अनुभव-संरक्षण को विविध के माध्यम से साक्षात्कृत किया जाता है, तब तो इन साक्षात्कारों की सफलता पर वास्तव्य नहीं होता, क्योंकि वहाँ - उस तरह की पद्धति में - जो विविध की दृष्टात्मक प्रकृति के कल पर गहराई में चित्त होता करता है । लेकिन

प्राप्य जब किञ्चुल परिचित - सामान्य, किन्ति प्रकार की विवादात्मकता है। उन सबों में इस तरह की सम्मिश्रित स्थितियों को रखने में एकल छोटे हैं, तब उनकी बहुत साधन रचना-भूमिता की सराहना करनी पड़ती है।" अहं है, वह जमीर यौवन के विश्लेषित ज्यों है ठीक वही का वह वही भी इस संदर्भ में दृष्टव्य है :

धमकियों में जातिजनमयी
वेदना छिड़ जागानें नहीं
टूटते फिरो तब वन्दन,
सरा पीकर है जीवन-मन,
वितर भर देत जलित मुक्त
वही पागल जमीर यौवन ।

पहली और दूसरी पंक्तियों की तुल्य हों की प्रसरता-विकसता का बाद की चार पंक्तियों में द्रवणाशील स्वान्तरण देखने योग्य है ।

" वे कुछ दिन कितने पुन्दर थे " गीत में स्मृति-चित्र के रूप में ऐश (और बाद छीछिड़ जपिक जमीर बनानिवाले) यौवनगत प्रणय-मुख का स्मृति वर्णनात्मक में स्वर्णमय सक्रिय प्रकृति की प्रक्रिया है इनका सामने जाता है : सीधे-सामान्य और तरह हों है तो प्राप्य शायद ही कभी प्रकाशन करते ही । इस गीत के आरंभिक लक्ष के कुछ विशिष्ट प्रयोग देखे जा सकते हैं :

वे कुछ दिन कितने पुन्दर थे ?
जब सावन -मन-सपन कराते -
उन जौलों की छाया मर थे !

प्रकृति-चित्र और जीवन-चित्र का कवि जो जोड़ रचता है, और यह दामता विकसित होती है इस तरह के जतिव्य सविनशील -सुन्दर प्रयोगों है - इन जौलों की छाया मर थे । " जौलों की छाया " नई हों का मुहाविरा है - स्मृति की आत्मीय बनाने में एकल सदान । और सब कहा जाए, तो यह मुहाविरा कहा है भी नहीं, और बार कहे छिड़ कोई उपयुक्त नाम न होने के कारण जो मुहाविरा कहा भी जाए, तो यहाँ यह जोड़ देना बहुत आवश्यक रहेगा कि यह मुहाविरा काव्य-

भाषा के सामान्य रूप में प्रयोजित हो जाता है, वह ठग है, झूठार-उक्ति के रूप में रखा गया नहीं प्रतीत होता। प्रणय की सीतला, वात्सीयता तथा प्रभावोत्पादकता "लौनों की भाषा" प्रयोग के माध्यम से और भी गिरा जाती है। और छीलिये पछी पंक्ति का "गुन्दर" प्रयोग अपने प्रचलित सामान्य की के वायव्य कृत्यपूर्ण वाणी से भरपूर है - "मे कुछ दिन बिस्ती गुन्दर है"।

एक दूसरे गीत "मेरी लौनों की चुकड़ी में" का एक प्रयोग "प्रान" की "लौनों की भाषा भर" की तरह है गहरी-वात्सीय व्यंग्यार्थ उद्भूत करता है :

मेरी लौनों की चुकड़ी में

तु बनकर प्रान बना जा रे ।

एक ही चुकड़ी शरीर का एक ही जोर और सब से मुख्यत्वान् अवयव है, फिर उसी "प्रान" बनकर समाने की अनुस्यू शारीरिक शक्ति एवं उत्कण्ठा से उपजी है। इस तरह के सूक्ष्म-द्वन्द्वात्मक व्यंग्यार्थ जैसी में प्रेमास्पद भी स्खल शरीर-पारी भाव नहीं रहता, वह स्वयं एक मध्य-उदात्त सुहृद्भाव में स्थानान्तरित हो जाता है। इस तरह, पछी ही भाव ही सूक्ष्म रहता है, फिर उसका वर्णन भी पछी ही सूक्ष्मता के साथ होता है। यह गहरी सूक्ष्मता प्रताप की रचना को पटल और सघन बना देती है, और यहाँ यह जोड़ा अनिवार्य होगा कि प्रताप के साथ एकरसता, कम की प्रतीति न होने; बल्कि व्यंग्य के अधिक उन्मुख और सघन होने के मूल में उनकी छी चुकड़ी, सुगनात्मक सूक्ष्मता का साथ है। इस स्थापना के व्यावहारिक निदर्शन-स्वल्प छी गीत का धीमे-धीमे कह रहा जा रहा है :

पिरी क-कन में स्मृति हो

मा में मलानिष्ठ फेन हो

करुणा का नव अभिनयन हो

वह जीवन-गीत सुना जा रे ।

ऐसे वर्णों का शब्दिक की संभव नहीं, केवल उनके प्रभाव का - वह भी रजान्त्रिक विद्वत्तात्मक स्तर पर - विश्लेषण हो सकता है। उस सुहृद्भाव से

संपूर्ण होने पर, जमी व्यक्तित्व में उसे रहने-पनाने पर, जो विलासण (हेस्ति-
कृतकार के स्तर पर नहीं - अनुभूति की जटिलता के स्तर पर) प्रतिक्रियाएँ उद्भूत
हो सकती हैं, उनकी संभावना जो जमी पड़े तो यों परभावता है - जिसे जन-जन
में संप्रसारण हो, फिर तो जो और अधिक अनुकूलता-रचनता में संप्रेषणीय बनाने
के लिए उस गूढ़-वस्तु को गढ़ना है; जो में प्रत्यानित बनने हो। और जो तरह,
अनुभव-प्रक्रिया में वैकरी, पूर्णता, सुकुमारता जैसी लीलायाएँ विकसित होती हैं।
जो में सामान्य-जा 'है' संतुष्टता लाभीयता को उभारता है, जो सुख-भाव जो
भी लीला बनाता है। मधुर मापकी संख्या में जो रागारुण्य रवि होता वस्तु
प्राप्त के उन विशिष्ट नीतियों में है, जिनमें जन्तुमन की वैकरी - वैकरी को स्वर
दिया गया है। मधुर मापकी संख्या में वस्तु होता रागारुण्य रवि, 'डाढ़ों से
उठका व्यस्त रसीर', 'कोपित की लीर कूट' गौपनीय भाव को लीने की
कोपित करती है :

मधुर मापकी संख्या में जो रागारुण्य रवि होता वस्तु,
विश्व सुकुल बजाती डाढ़ों से उठका रसीर जो व्यस्त,
म्यार भरे स्वामन बम्बर में जो कोपित की कूट लीर,
मृत्यु-विशिष्ट बिहारी पड़ती है, बहनकर रहा जो रसीर,
जो क्यों तु अपनी लीलों में जो भर कर उदास होता,
और चाहता इतना सुना - कोई भी न पास होता ?

यहाँ कोई परंपरित हो के उद्दीपन रूप में प्रकृति के उपादानों
की अवधारणा नहीं है, वह तो वस्तुतः स्वयं जिव - जमा मोक्ष - के लिए भी
अनिर्विष्ट - अस्पष्ट मानसिकता को समझने की नई और अधिक विशिष्ट प्रक्रिया है,
और यह समझ पूरी तरह पर फलवती होती भी नहीं है - जो क्यों तु अपनी लीलों
में जो भरकर उदास होता / और चाहता इतना सुना - कोई भी न पास होता ?

'क्यों' के प्रयोग से मानवीय अनुभूति - संवेदन के साथ स्वयं
(जो में उल्लेख, अनिश्चित और लीलायुक्त गतिशील होने के कारण आव्यमाना की
पुनर्नीत प्रकृति के लिए एक प्रीतिकार जुती) को परमान-समक-पर फिर जो किता-
की सुख-गूढ़ रूप में होठ दिया गया है, जो किसी तरह की कलात्मक कामता का

पौक न पौक पूरे लीर पर लक में न लानेवाँ कुम्ह नबेवन लो कल के स्तर पर उही वारीक लीर सुकुमार लनिश्चिता से प्रस्तुत कर लविता लो जीवन की सुनरबना बनाने की सुपनालक प्रवृत्ति से परिचालित है ।

“ लर ” में लकुट लवितालों के ललिरिक्त लीन लीदलल लुत लमी लवितालों की लिलीकल है । “ ललीक की लिल्ला ” में लीर्य लल्राट् ललीक की लीरल्लललल लनःलिललल का लीक है, ली ललिल-लिलल के ललय ललिल लीललल लल-लललर लीलल ललुत लुई ली । लल लल लली प्रलुत लिलल लल लल है :

लिर लिल ललल-ललल

लीर लल लल लल

ली लली है लललल

लुल लुलल है ललल,

लली लीलल न लली ललल ।

लली ललिललल लल लल लीर लली लललल है ललल लिललल के ललल ली लिल ललल-ललल के ललल-लुलल लिल में है लिललल लिल लल है । लल लिल में है ललललीन लीरल्लललल लललल लली लली ललली, लिलली ललललल लल ली लिलल की लुलिलल लल लीर ललल की लललरी है ललली लली लील लल लली की लललल । लल ललल में ललीलल के लललल, ललल लीलली ललललल ललल ली लिलल ललललल लल ललल-लुलल लिल लललल ली ललल है : “ ललील-ललल की लललल लललल लीर ललललीन लल, लुललल ली लल लली लल-लील, लुलल लल लली का ललल लीर ललल के लील लल ललल, लन लली की प्रलिललल लीर ललल लली-लील ।”^१ लल लललल ललल-लुलल लीर लललल लिल-ललल में लिलल ललली लल लुललल में ललीलल लल लललल ललल-लललल लल लील लीर ललीलल लललल ली ललल है ।

“ ललीक की लिल्ला ” लललल में लल लल, लीदललल ललल ललल-लीर लिल में ललल लललल के ललल ली ली लललल लल है :

पाहोच-जिन है जाती,
 रेखनी और सिंग जाती,
 दूग-मुलखी गुग नय जाती,
 फिर नय-मट मैं हिय जाती,
 कछव हर तो जाय दिहंग ।

पुनर्विद्य के साथ जाना-उल्लास के साथ और पुनर्विद्य के साथ
निश्चयता की समीक्षा के रूप में यदि मानवीय जीवन की अनिवार्य परिणति
निरूपता की ओर संकेत करता है। यह जीवन कुछ अधिक सूक्ष्म-रसव्यापक हो गया
है। दुःख-मुक्ति कुछ नच पाती। फिर तब-मद में जिस लोभी के चित्त में मानवीय
जीवन की जाति-अस्थिरता की रक्षा-विचार होता गया है। दुःख-मुक्ति - शरीर
का अवशेष सूक्ष्म-जीव-अवशेष - कुछ माच पाती है, उसे धोड़ा-सा नीला भिन्नता
है, या दिया जाता है कि वह माच है उल्लास - तब-मद मना है। "नच पाती" में
"पाती" प्रमाण-मानव-जीवन की निपट परतन्त्रता की योजना करना है। इसके
बाद तो फिर उसे तब-मद में, निराशा - अवसाद की सीमा में, विपना की है।

पेशीला की प्रतिबन्धि में राष्ट्रीय-भावना प्रशान्त-कीर्ति है, प्रकाश नहीं । राष्ट्रभूतों के विगत गौरव की वहीन दुस्तथा पर जो पेशीला मण्डल की शक्ति शहरियां रोचपूर्ण, ठण्डा व्यंग्य काहे रह जाती है । उस स्थिति को संविध बनाने के लिए प्रयास ने सर्व-संचरण में बहुत गतिशील विचारों की दामता का उपयोग किया है :

पेशीला की ऊर्ध्वांगुली है शान्त, धीरे धीरे -

तद्वत्तु है विहित तद्वत् विचारणीयं ।

फर्पड़ लड़ हैं मन शिल्प से विजाद से -

दम्भः ज्ञानादयः ॥

॥ श्री गणेशाय नमः ॥

ॐ विजय लक्ष्मी ॥

पेशवा की उधरियों का शान्ता है, लेकिन उनके तट पर स्थित

तरु-माता का मैं इतनी निरक्षेपता और बढ़ता जा नहीं है कि वे चित्रशाला में
 भिन्नित पृष्ठों की तरह लग रहे हैं । इसी तरह दूसरा किंग फ्लोर पल्ल-तण्ड का है :
 जो किनारे के मछुओं की छाया में परिवर्तित विष्णव-तण्ड का है फिर प्रयुक्त हुआ
 है । ' फ्लोर ' शब्द की व्युत्पत्ति देवी जा सकती है, पल्ल-तण्ड का नहीं है, अन्यथा
 उनमें का होता, वे तो फ्लोर हैं, जल-पुन्य है, जीवन-पुन्य है । महाराणा प्रताप
 की पैदना, भीरीनता फ्लोर पल्ल-तण्ड के पटलाव में उभर उठी है।

‘ प्रलय की राया ’ ‘ छर ’ की अन्तिम और सब से ठम्मी
 कविता है । इसका संलग्न प्रताप की अत्यन्त संवेदनशील और जानरुच रचना-प्रक्रिया
 का परिचायक है । गुर्जर की रानी कला के माध्यम से कवि ने रूपगविता नारी के
 सौन्दर्य और अन्तर्मुखी मानसिकता का उन्मुक्त ज्ञान लिया है । एक और हैं सौन्दर्य-
 विभाग के अक्षुण्ण - माधव चित्र, फ्लोरी और पराजित सौन्दर्य की पश्चाताप-मूर्ति
 स्थिति का ज्ञान है। इस प्रकार कवि प्रताप लड़ीबीड़ी हिन्दी पर बाधारहित काव्यभाषा
 के परंपरा से प्राप्त उत्सुकात्मक, रुचक रूप में भरपूर संवेदनशीलता और क्षमता
 प्रतिष्ठित कर रहे हैं । स्मृति-रूप में शेष विगत की रागमयी संख्या का विशुद्ध नय
 ढंग से संकलन हुआ है :

जोर उस दिन तो
 निजै नछवि-भेला रागमयी संख्या से -
 तीरुती की सीरम में मरी रंग-रखियों ।
 दूरागत वंशी-रव
 गूँजता था बीवरों की छोटी-बोटी नावों से ।

संख्या का सारा माधन-तत्त्व केवल एक प्रयोग ' वंशी-रव ' में ही उभर उठा है ।
 वंशी-रव जो एक साथ ही लय की लौक छायाओं की सृष्टि कर उनके परस्पर संघात से
 पूरे संकलन को बहुत उन्मुक्त बनाता है । वंशी - रव - जोर वह भी बीवरों की नावों
 से गूँजता हुआ दूरागत वंशी-रव - अपने में ही माधुर्य, उत्फुल्लता, निमीनता और -
 स्वच्छन्दता का परिचायक है, फिर उनके साथ मध्यकालीन ज्ञानाणा-काव्य में बहुवर्धित
 मुरली-प्रसंग का सादर्य होने से वह संवेदनशील हो जाता है । ज्ञान की मोलक मुरली-

ध्वनि के उन्मत्त-जल-सिक्खित-प्रमूर्छित गौपिकाएँ, वृष्णा-गौपिका और वृष्णा-राधा की रात-ठीठारें एवं गौपिकाओं का विरह— यह सारा परिवेश रहस्य बौमल रूप में निर्मित हो जाता है। इस तरह के साहित्यिक अभिप्राय (आयावाद के संदर्भ में) का आवभाषा में बिना किसी कृत्रिमता और लोचरणा के रच-रच जाना अपने में कवि की एहज-गरिमामयी अभिव्यक्ति प्रणाली का बीतक है। इस प्रसंग में “उहर” के ही एक गीत का की एक काठिया रचनी में पुनः-बन्ध दिया जाओ” का “वृन्दावन” प्रयोग स्वरण हो जाता है :

जीवनधन इस को प्राप्त हो वृन्दावन बन जाने दो ।

यहाँ “वृन्दावन” समूह भाव परिवेश - वृष्णा के ठीठा-उत्तरी, वृन्दावनवासी गौपी-गौप-यनों के उत्थाप - जो अपने में समेटे हुए हैं। “को प्राप्त” में “को” प्रयोग जातीयता - गौरी-आत्मकता है सत्य जीवन की पुनर्पना कर देता है, फिर जब “को प्राप्त” के वृन्दावन में व्यापारण की अनुभव उत्थाप, प्रियात्मकता और श्री समृद्धि की गूँज - सुगुँज पैदा करती है।

ध्वनि और वर्ण के संपूर्ण होत रूप जो कवि किस तरह एक ही बिंब में डाल देता है, यह स्पष्टविता कला के सौन्दर्य क्षेत्र में देता जा सकता है :

मुसुरी की कनकार छुड़ी-भिड़ी जाती थी
चरण छटक-छाती से
धैर्य बन्तारिदा की बहणिमा
पी रही किन्ताव्यापी संख्या, संगीत को ?

मुसुरी की कनकार - यानी ध्वनि-तत्त्व-का चरणों की छटक-छाती - यानी वर्ण तत्त्व - में छुल्ल-भिडल जाना एक समवेत प्रभाव की, मुसुरी सौन्दर्य की पृष्टि करता है। इस ध्वनि-वर्ण-संरक्षण में कितने प्रकार की जी-झायाँ उद्भूत होकर परस्पर संवात है समूची जी-प्रक्रिया की गतिशील बनाती हैं, इसका प्रस्तार संभव नहीं। सीमा, लाक्षणिक, भावकता, संगीतकता, और तरलता का एकाग्र संभव होने देने के लिए कवि पुरानी परंपरा के ढंग पर व्योरे नहीं देता, बल्कि

नित्यधन की शक्ति में ध्वनि-वर्ण की संपृक्ति के माध्यम से अभिव्यक्त करता और कलात्मक स्वर उद्भूत करता है। कमला ही का परिशिष्ट शोभा की विविध वस्तुओं की कल्पनामा पीते हुए दिगन्त-आपी संख्या-संगीत के ध्वनि-वर्ण-गान्धर्व-चित्राट पर सुकुमार विजय में से उन्मुख बना विकसित करता है।

प्राप्त के विशिष्ट सुकुमार विंगों में एक है - कही हुई कारकी का विंग, जो " प्रलय की आवाज " में रूपवती, किन्तु मान-मयादि से व्युत्पन्न शोभा के निष्ठा जलजाल और संगीत को स्थापित करने के लिए प्रयुक्त हुआ है। आत्माहीन के रूप में प्रयुक्त किये जाने के कारण यह और भी मार्मिक हो गया है :

कृष्णागुरुवर्णिका
जहाँ चुकी स्वर्ण पात्र के ही अभिमान में
एक धूम-रोता-मात्र शेष थी,
उस निस्पन्द रंग-मन्दिर के व्योम में
दृष्टि-गन्ध निरवच्छेद ।

सुगन्धित धूमवती भरी ही यह अभिमान की कि वह राजकन के स्वर्ण-पात्र में है, पर वह राख हो चुकी है। हल्की सुगन्धि के साथ एक छुट्टी की रेखा-मात्र शेष बची है, जिसके ठीक समानान्तर स्थिति कमला की है। उसका तारा रूप-वर्ण, पद-प्रतिष्ठा निस्तार है, क्योंकि उसकी मान-मयादि नष्ट हो चुकी है। एक धूम-रोता-मात्र शेष कृष्णागुरुवर्णिका का यह विंग पछी नज़र में हल्का ज्योतिष नहीं लाता, सूक्ष्मता से समकने - पारलौ पर ही व्योम की पत्त सुठती है। एक धूम-रोता-मात्र शेष थी " फटा प्रयोग फिर है देखनेवा के दुष्ट नारी-जीवन को संश्लिष्ट करनेवाले उस विंग की याद दिला देता है " धूमदान की एक दृष्टि गन्ध रेखा :-^१

एक ही विंग अपने विविध वर्ण-स्तरों से जिस तरह एक ओर " प्रलय की आवाज " में कमला के पराङ्गित जीवन को स्थापित करता है और दूसरी ओर देखनेवा के गहरे रूप में उदात्त-महत्त्वहीन जीवन को उभारता है - यह इन दोनों कलाओं में देखा जा सकता है।

‘ कामायनी ’ के माध्यम से जगि की भाषा-कामता की व्यापक संज्ञा में, महत्वाकांक्षी गुणन में परीक्षा होती है । ‘ कामायनी ’ से ही यह पता चलता है कि प्रताप वर्णन की भाषा के प्रति मार्ग में कैसा बन्त तब उदासीन रहे है । इसी जानकारी ‘ बौद्ध ’ और ‘ उर ’ से नहीं होती, क्योंकि वहाँ गीतों के सुख रचना-विधान में वर्णनात्मक भाषा के लिए गुंजाइश ही नहीं है । लेकिन ‘ कामायनी ’ अपने गुणन - संश्लिष्ट रचना-प्रक्रिया के वावजूद प्रभावात्मकता से सम्पन्न है । यह मानवीय संस्कृति के विकास-मंटे-की यह गूढ़ स्तर पर जो - का वाच्यता है । अतएव अपने पूरे बचाव के वावजूद वर्णनात्मकता की अवस्थिति स्वाभाविक है । इस वर्णनात्मक संज्ञा ‘ रत्न ’, ‘ रीझा ’, ‘ संवर्ण ’ जगों में जगि है, और भाषा-संवेधी चिन्त्य चीज इनमें देखी जा सकती है, किन्तु वर्णनात्मक भाषा की इस सीमा से पूरी रचना-प्रक्रिया जो, कामायनी के समग्र प्रभाव^{की} कोई जाति नहीं पहुँचती । अपने में यह बड़ी बात है और काव्यभाषा के वर्णनात्मक पदा के केन्द्रीय महत्व की ओर संकेत करती है, जिसका वर्णन की भाषा है स्पष्ट रूप में ही संवेद्य है - रचनात्मक स्तर पर नहीं और इसीलिए जो अपनी ऊर्ध्व जग-उन्मुक्तता के कारण वर्णनात्मक भाषा-गत सभी श्रुतियों को रचना के स्तर पर एकत्र महत्वहीन कर देती है ।

कहना में होगा कि ‘ कामायनी ’ में काव्यभाषा का वर्णनात्मक पदा बहुत समृद्ध है, जिसके कारण उसे के मुकाम की स्थिति नहीं जाती नहीं । जगि की भाषागत वर्णनात्मकता मुख्यतः उसके विष-प्रयोगों के माध्यम से विकसित हुई है । मानसिक वृत्तियों की मानवीय संस्कृति के विकास से सम्पन्न कर उन्हें समझने-समझाने की रचनात्मक क्षमता जगि का मूल-मन्तव्य रहा है, जो विष रचना पुरा करती है । ‘ चिन्ता ’ से जगि कर ‘ जगन्मन्द ’ में पर्यवसान के लिए विष-विधान की गुणन, संश्लिष्ट और नयी प्रक्रिया की तलाश करनी थी, इस तलाश के लिए रचनात्मक परिश्रम ‘ कामायनी ’ के प्रायः हर सर्ग में देखी जा सकती है, किन्तु ‘ गदा ’, ‘ काम ’, ‘ वाचना ’, ‘ उज्जा ’ और ‘ बड़ा ’ सर्गों में यह जगि उत्कृष्टतम रूप में है ।

सहीबोली पर आधारित काव्यभाषा के लिए यह जगि में बड़ी बात है कि वह विवेकीयुगीन शक्तिवृत्तात्मक वाग्वह के बाद सुदृढ मनोविकारों की

मनुष्य-संस्कृति के आरंभ और विकास के परिप्रेक्ष्य में धून की एकल शोषिता करता है ।
 सर्गों के नामकरण में लेकर रहना के विधान का ज्वि प्रसाद की शोषिता का
 उद्भवचित्य काव्यमाणा उठाती है । पहले " सर्ग " चिन्ता " में देव-गुण्डि के अवस्था
 मनु की संक्राणकालीन गुण्डि में विषमता चिन्ता और मृत्यु के प्रसाद : ज्वि
 अवस्थावर्ग गुण्डि का शक्ति को प्रकाशित का शक्ति के फल में विशिष्ट शब्दावली का
 प्रयोग हुआ है । चिन्ता को ज्वि ने " ज्वाणामुक्ति स्फोट " के शोषण / प्रथम कल्प-सी
 मत्वाली " के रूप में शक्ति कर उसी उद्यम की शक्तिमत्ता, अवस्थावर्ग को शक्ति
 किया है । फिर " है ज्वाण की शक्ति शक्ति " कहकर ज्वि उद्यम के शक्ति
 प्रीत (ज्वाण के चिन्ता का उद्यम होता है) को शक्ति की अनुभवपरक शब्दावली
 में शक्ति की शक्ति की है । मृत्यु के शक्ति के शक्ति के शक्ति-सी " की परिणामना
 उसके पक्ष में न जानता, शोषणीय- शक्ति का रूप को अनुभव के स्तर पर शक्तिमत्ता
 बनाती है । इस तरह के प्रयोग का जीवन के शक्ति मनु के नाम की शक्ति, शक्ति
 और शक्ति की उपागर करते है ।

" ज्वाण " सर्ग के शक्ति " ज्वाण " शक्ति के उद्यम और ज्वि
 उद्यम प्रतिक्रिया को शक्ति-शक्ति की शक्ति में शक्ति शक्ति के शक्ति चित्र
 को उपागर है :

यह शक्ति स्मृतीय बन गई
 मनु ज्वाण - शक्ति शक्ति,
 शक्ति की शक्ति - शक्ति उद्यम है
 शक्ति शक्ति शक्ति शक्ति ।

ज्वाण प्रतिक्रिया में शक्ति की शक्ति-प्रतिक्रिया (ज्वि शक्ति शक्ति
 में ज्वाण शक्ति शक्ति उपागर गया है) के शक्ति है उद्यम, शक्ति, शक्ति, प्रतिक्रिया
 शक्ति शक्ति शक्ति शक्ति उद्यम होती है ।

यह शक्तिमाणा में शक्ति शक्ति शक्ति हैं, शक्ति कारण
 प्रसाद की शक्ति मनु को शक्ति नई शक्ति से शक्ति की शक्ति करती है :

मधुर विश्रान्त वीर रजांत -

जगत का सुलभा हुआ रहस्य
एक कल्पनामय सुन्दर मीन
वीर बंचल मन का बाहस्य ।

परंपरित महाकाव्यों के नायक के रूप-गुण केन की जी
वर्तितव्योक्तिपाल वर्णनात्मक पद्धति है, जहाँ प्रत्याभान कर पूजन, पुष्पहार और
जास्मीय ढंग से नाच पुरुष को देवता है । इन तीन नये विधियों में मनु के जटिल
व्यक्तित्व को उभारने की कोशिश की गई है, जिसे पहले कवि कुछ परिचयात्मक ढंग से
(यद्यपि जहाँ भी प्रमाणीत्यापकता पूरी-मूरी है) रख चुका है :

चिंता कातर कवन हो रहा
पीरुण जिमें जीत-प्रोत,
उपर उपेक्षाभ्य जीवन का
बहता भीतर मधुमय प्रोत ।

प्रसाद के विधियों की विशिष्टता इस रूप में देखी जा सकती है
कि जहाँ उनमें दृश्य-महा वाता भी है, वहाँ उनके मूल में या उनके माध्यम से - किसी
पूजन स्थिति को उरला कवि की प्रमुख चिन्ता रहती है । काम वीर कर्तव्य की
स्थितियों का संयुक्त अनुभव प्रस्तुत करने की चेष्टा 'काम' एवं के जारंगिक बाठ कंदों
में देखी जा सकती है, जिनमें कांतकालीन प्रकृति की चित्रात्मक प्रतिष्ठा एक गहरे
पुष्पहार की ओर विकसित करती है :

कम छीला है तुम सीस रहे
कौरव जाने में कुछ रहना !
तब सिधिल सुरभि से वरणी मे
बिखलन न हुई थी ? तब कलना ।

प्रमात्मय के माध्यम में जीवन-जन्य काम-भाव का धीरे-धीरे
प्रस्फुटन करने में एक नायक प्रव्रिया है, जो जीवनशील कवि कलात्मक पुरुष
के साथ विलीन करता है ।

काम-वासा कहा है तात्पर्यकार है उसे काम-वास कहा प्रणय-वास के लक्षण देने ही लिए कथ्य-निर्दिष्ट माना तो मनु मानवों की कही जाती है :

मेरी कलम निधि ! तुम क्या हो
पहचान पाऊँगा क्या न तुम्हें ?
उत्कन प्राणों के धारों की
गुह्यमान का समझूँ मान तुम्हें ?

और जो पहचान का कर्म का परिणति को ही प्रथम, उत्कन निधि में होती है :

माधवी निशा की कलम है
उज्ज्वल में छुलते तारा सी,
क्या हो सुने मरु-वंश में
अन्तःसलिला की धारा सी ?

यहाँ कवि प्रणय के स्वप्न का उद्घाटन नहीं कर रहा है, जो उसे समझ लिया कि इतनी सुन्दर-उनीली प्रश्रिया का केवल प्रभाव के स्तर पर संस्पर्शी निशा का सकता है और वही वेहता है। प्रणय-मूर्ति मानव की वैध्वनी और माधवी दोनों का संपूर्ण अनुभव 'माधवी निशा की कलम है उज्ज्वल में छुलते तारा' और 'सुने मरु-वंश में अन्तःसलिला की धारा' के बिना प्रस्तुत करते हैं। प्रेम के पहचान के पक्ष की शून्यता, शुष्कता और बाधपूर्णताविहीनता एवं उसके बाद की सुख वैध्वनी, अपूर्व विशुद्धता को उभारना कवि का उद्देश्य रहा है। यहाँ स्मरणीय है कि मानवीय संस्कृति के विराम के इस बिंदु पर ये सभी व्यवधारणाएँ अभी पूरे तौर पर बनी भी नहीं हैं।

सूक्ष्म स्तर पर प्रभाव के रूपान्तर का यह चिह्नित और जाने बढ़ता है, जो कुछ अनुभूतिमय है, एक तरह से 'प्रह्लाद सहीवर' है (कार सर्वनात्मक काव्यभाषा में विकसित, अपने में पूर्ण और गहरी प्रणय-संवेदना की अवस्थिति है, तो वहाँ लौकिक और बाह्यतात्मक की दूरी स्वतः विहीन हो जाती है) :

धुत्तियों में चुपके चुपके से
 जोरें मधु-पारा बोल रहा ,
 का नीकलता के पदों में
 जो जोरें कुछ बोल रहा ।
 के स्वर्ण मल्ल के फिलिमिले -ता
 मंता जो जोरें सुलाता है
 चुल्लिमिले के लौटें बन्द दिव्य
 तन्त्रा जो पाए सुलाता है ।

यह प्रवाद की - अपने समानमयी कवियों के परिप्रेक्ष्य में विशेष
 रूप से - पौष्टिक स्वायत्तता के लिए वे अपने वैयक्तिक कर्तव्यों में कर्तव्यता के लिए जोरें गुन्पाह
 नहीं रखते । प्रणयानुभव के प्रभाव का कवियों के मन पर होता है, जो धुत्तियों में जोरें
 चुपके चुपके (पौष्टिकापूर्वक प्रकाश में नहीं) मधु-पारा बोल रही है । वागें ' मध्य
 के फिलिमिले - ता' का बिंदु अपने सुदृढीकृत रूप में प्रणय के संस्पर्श से जाटलावित मानस
 की सुदृढ तन्त्रा को और गहरा देता है । एक बात और - ' मध्य के फिलिमिले-ता '
 का यह बिंदु पितना मधु- जाद्विम भाव - के प्रथम प्रणयानुभव का प्रभाव जंकित
 करता है, उतना ही ऐसी स्थिति उपस्थित होने पर मानव-मात्र के मन के प्रभाव का ।
 प्रणय का अनुभव जो मानव-मात्र के लिए जाद्विम अनुभव है । यह सुदृढीकृत बिंदु
 शायदावादी कवियों की दुर्गम सुदृढता (यद्यपि यह सुदृढता कुछ एक एक आरोपित
 भी है ।) का परिचायक नहीं, अपितु जोरें की सर्वनात्मक संभावनाओं के उत्प्रेरित है ।

वासना ' सर्ग में प्रवाद पुरुष-स्त्री के वनते हुए सुकुमार संबंधों
 की कितनी विवेकशील उन्मुक्तता के साथ समक्रम का उपक्रम करते हैं, इसकी पहचान एक
 ' वसिष्ठ ' प्रयोग से होती है । यों तो पूर्ण वासना ' सर्ग में कदा के लिए ' वसिष्ठ
 संबंधों प्रयुक्त हुआ है, किन्तु मानवीय संबंधों की जगह में लीला-सुकुमार प्रकृति को
 जाटलावित करने की दृष्टि से एक लंब विशेषण उत्प्रेरणीय बन पड़ा है । कदा के निवृत्त
 चारुर्ष के लिए लीला मधु कदा को ' वासना की मधुर शाय ' स्वास्थ्य का विश्राम '
 और ' फूल हुए फूल की चिर लीला ' कहते हुए उसकी प्रतिक्रिया जानने की इच्छा प्रकट

(६८)

करते हैं । नु की एक तरह है कामोद्दीपित स्थिति का पुनः परिणत होने की कुल कला याँ बँवती है :

कहा होता बलिधि हूँ मैं, और परिणत जाँ ;
तुन की उद्विग्न हस्तों में न लाके ली ।
करी, देती, वह कहा जाता हुआ नाम -
गरलें संसृत भिनु फल उग्र तण्ड वासन राज ।

अता का अपने लिए ' बलिधि ' प्रयोग किसी भावुल पाठका का पौरुष नहीं है । काव्यशास्त्र में विनिर्दिष्ट नायिका-भेद के अन्तर्गत ' मुग्धा ' और ' क्लृप्ता-यौवना ' की मनःस्थिति के सीमित धरे हैं जिन की पुनः परिणत-विदना ' बलिधि ' प्रयोग में है विनिर्दिष्ट होती है । अता मनु की प्रकृति नहीं है, पत्नी नहीं है, भैरव बलिधि है । उल्लिखित बलिधि होना ही मनु के प्रति अपनी प्रतिक्रियाओं और आपरणाओं में अता की स्थिति को जितना नाजुक तथा तंकोचपूर्ण बना देता है, उतना कामास पूरे प्रयोग को समझने पर होता है ।

वासना की अग्नि में जलते पर उत्कलित मनु की अपने में दुर्बोध स्थिति को एविव बनाने के लिए अवि अग्नि-कीट का विष प्रस्तुत करता है :

ज्वाला-
पेता रंगीन-भरिधि में ताने,
नानती सी दिव्य पुल लुग गा रही हूँ लंद ।
अग्नि-कीट तमान कलती है भरी उत्साह,
और बीजित है न काँठ है न ऊँचें बाह ।

और उस तरह रंगीन ज्वाला-भरिधि (यानी वासना) के अनुकाम्य सुल को (जिसमें कलना भी उत्साहपूर्ण है) अग्नि-कीट की विशिष्ट स्थिति के विष के समानान्तर रखकर समझाने की चेष्टा हुई है ।

' लज्जा ' ली कलने पूरे-के-पूरे रूप में प्राप्त कलन की काव्यभाषा के सुकाम्य पदा को वैकल्य रूप में प्रस्तुत करता है । लज्जा की मनःस्थिति का केवल सूक्ष्म और मैत्री हुई कलाकारिता की भाँति करता है और मानसिक

वृत्तियों के क्षेत्र में निष्ठापूर्वक प्रयास पूरे मनोयोग से कृष्ण का स्वल्प स्थापित करते हैं। यहाँ तो प्रायः प्रत्येक शब्द में वे अपनी प्रकृति में सुन्दार सुन्दर और संश्लिष्ट विषयों की निष्ठापूर्वक रूप में जीते यह प्रयास के माध्यम से आवाजाय के लिए रही गई आवाजाय की अपने में स्मृत्युक्ति और जूझी उपलब्धि है कि वह लड़ीबोली की सारी उक्ति-वाक्यांशों और लक्ष्यपूर्ण निरस्त कर (किन्तु साथ ही जी प्रकाशा में ही जीवन-सा - फिर जलित संश्लिष्ट अर्थ-वाक्यांशों को प्रस्तुत करना जलित ही गया - वे प्रयास) कृष्ण के ही सुन्दार वृत्ति को भी संसार में आत्म-विश्वास के साथ प्रकाशित करती है।

यसु है अपने शारीरिक माहर्ष के पूर्व अन्त के भीतर प्रवेश करती लज्जा का अनुभव अपने में पटित है । प्रताप लज्जा-भाव की पुनरावृत्ति, अपने में अस्मद-नौपनीय प्रकृति की स्थितियों को इन दो बिंदुओं में ही विकसित करते हैं :

कौल प्रिया के लंगर में
 नन्हीं पहिछा ज्यों प्रिया नी ;
 गोधूली के धुमिल पट में
 दीपक के स्वर में दिपती नी ।

होना चाहिए। छात्राणि कला अपने मध्य-स्थानात्पुनः रूप में
इस रूप के माध्यम से समझी जा सकती है :

पानी ही माया में छिपटी
जलों पर उँझी भी हूँ ।
माया के लाल बुलबुल का
लौनों में पानी भी हूँ ।

उज्जा के बागमन पर ब्रह्मा - व्यापक स्तर पर हर युवती - के मानस में उपजी विचित्र संकोच और उन्माद की क्षुब्धियों का सूक्ष्म, पार्थिव संकेत प्रकट:जबरी पर उँगली पर धुर और 'माधव के सरस कुतूहल का लौखों में पानी भर धुर' प्रयोगों से संभव हो सका है ।

उज्जवा के प्रभाव से नारी के मनोभाव में लघुपूर्व परिवर्तन

होता है, उसके मन में राज-वतिरिक्त गरिमा का भाव है, किसी स्पष्ट पहचान ब्रह्म नहीं कर पाती । ब्रह्म की विशिष्ट स्थिति की ओर के स्तर पर विकसनीय होने वाले होने के लिए कवि सुलभित कर्म की भाषा का शिव रूपता है :

सुलभित कर्म की भाषा-ही
पहना देती हो अन्तर में ;
मुक्त जाती है मन की छाती
कभी फलारता के डर में ।

मन की छाती के मुक्त के चित्र में उज्जायनित सौन्दर्य है अपनी ही विनम्रता, गरिमा, मंगिमा आदि की मिली-जुली व्यंग्यता है, वे भारतीय नारी के चित्र को संपूर्ण बनाती हैं ।

इसके साथ नारी - विशेषतः युवती - के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण उज्जा की विशिष्टता जो कवि राजा तन्त्र के अंश के शिव में व्यंग्यित करता है, जो कभी कभी में बसोड़ है :

वरदान समूह ही अल रही
नीली किरनों से बुना हुआ,
यह अंकुश कितना हल्का-सा
कितने शीघ्र से बना हुआ ।

नीली किरनों से बुना, हल्का और शीघ्र से बना अंकुश उज्जा भाव है निश्चित सुकुमारता, सुलभता, अक्षता और भावकता की अज्ञायाएँ उद्भूत करता है ।

नारी की समुत्तम उज्जायन्य कोमलता की भाव है एकक्यता कोई अकार के स्तर पर नहीं है :

एक की भाव है अक्ष है
कोमलता में बस जाती है ,
में सिमिट रही-ही कभी में
परिहास नीत पुन पाती हूँ ।

अन्तिम दो पंक्तियों में श्रद्धा की लपटों की समझ से बाहर स्थिति ऊपर उठती है ।

श्रद्धा और उज्जा के संवाद में श्रद्धा की उज्जा के प्रति चिन्ता का समाधान उज्जा खा तरह से करती है, वह अपने में बहुत गहव बन पड़ा है ।
हन्दी की एक ऐसी भाषा में विराट् सौन्दर्य का बोल करने के बाद वह अपने को आ-
नीन्द्य की भाषी बतलाती है :

मैं उसी चमल की घाघ्री हूँ
गौरव मल्लिका हूँ गिललाती,
ठोंकर जो जगिवाली है
उज्जा की धीरे से समझाती ।

यहाँ सौन्दर्य - यौवन के संघर्ष- निर्दोष सौन्दर्य की
रवि बज्ज के बिंब में से उभारता है । उज्जा के उदय से पूर्व नारी की स्थिति
जो बज्ज की स्थिति के समानान्तर रहकर रवि नारी के व्यक्तित्व में उज्जा की
उपस्थिति एक सांस्कृतिक तत्त्व के रूप में परिचित करता है । इसी भावभूमि में
यह शब्द है :

मैं रति की प्रतिभूति उज्जा हूँ
मैं शाहीनता खिलवाती हूँ,
मत्स्याली सुन्दरता पग में
नुर की छिपट मनाती हूँ ।

नृत्य-काल में नर्तकी के चरणों की गति को नुर नियंत्रित
करते हैं । उज्जा का कार्य भी नुर जैसा ही है, क्योंकि वह नारी के यौवन-सौन्दर्य
की एक छव में रहती है । यहाँ यद्यपि नर्तकी का उल्लेख नहीं है, तथापि एक 'नुर'
के बिंब से नृत्यकालीन समूचा परिवेश बाह्योक्ति हो उठता है और मादकता, वरुणता,
मंगिमा, लावण्य, सुसमारता और हन्दी की पिछती-पुछती न जाने कितनी लय-
झायाँ उद्भूत होती हैं । इस तरह उज्जा एक और तो एक घाघ्री बनकर चमल यौवन की,

भीलें सीन्धु की रखवाली करती है, झूरी और नुपुर की तरह कुमावत्या की मादक और उन्मत्त भावनाओं का निर्वहण करती है ।

उसके पूर्व के एक छन्द में देवदृष्टि की रति रानी का नवी मानव-दृष्टि में उज्जा-भाव में आन्तरात्मा होने में बहुत सूक्ष्म है :

अदृष्ट रह गई अनुभव में
जानी उनीत अफाहता-नी,
ठीका बिलास की रस भरी
असाद नहीं कम पहिना -नी ।

जन्त में उज्जा के सूक्ष्म प्रभाव को तबिय बनाने के लिए कवि प्रसाद एक उत्पन्न गुह्यकार पर मंगल बिंब की रचना करते हैं, जो उनकी कौन-भानिक कल्पना का निदर्शन माना जा सकता है :

बसल शिखर पुन्दरता की
में करती रखती रखवाली;
में वह छली-नी मालन हूँ
जो जाती जानों की छाती ।

विशिष्ट ढंग के जागिक चिह्न पर बनी हुई कवि-दृष्टि अनुभव के स्तर पर बहुत तबियनीत बन पड़ी है । उज्जा में निहित गरिमा, मंगिरता, मुहुता, श्री की कर्ष-शायरों जानों की छाती बननेवाली हल्की सी मालन - जो उज्जा का ही अनुभाव है - के नवी बिंब में है उभरती है । शायरावाद -विषयक अपने निबन्ध में कवि ने शायरावादी काव्यमाणा की संरचना में भीती के पानी (यानी कान्ति) को विशेष स्थान दिया है : * अपने भीतर भीती के पानी की तरह आंतर स्पष्ट करके भाव समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति शायर कान्तिमयी होती है ॥^{१८}

अने प्रेष्ठ कौनों में - विशेषतः उज्जा की परिकल्पना में - प्रसाद भीती की कही चमक (कवि की गतिमयता-गुह्यकारता) को उदगुण्य रखते हैं ।

* कामाक्षी का कड़ा * का कने विराद-बटिल बिंब-विधान की दृष्टि है बहुत प्रभावशाली बन पड़ा है । कड़ा की छीपी-तरल जीवन-पद्धति

है ऊबकर तारस्वत प्रदेश में पहुँचें हुए एकान्ती मनु की पुष्टि तन्मन्त्रि विद्यासा जीर
 ज्ञानादिनी प्रकृति है उद्भूत एक विशिष्ट तार की विकरता को यदि वे मंथित बनावा
 है । पहले एवं " कि गहन गुहा में बसि लीर " में नहालीर का विराद-भ्यावर
 किंग पूरी पुष्टि-प्रतिष्ठा की जने में समेट होता है ।" जीका- निरीथ है तन्मन्त्रि "
 शिर्षक को गीतों में किंग-गहन बहुत है जटिल और प्रौढ़ है, फिलों मनु वा मागव-
 मात्र है का की महाराष्ट्रों की विप्रमन्त्री स्थिति और निविड़ अंगार का वातावरण
 शिखर होकर एक दुसरे के समुच्च को अधिक लभ कराते करते हैं ।

जहाँ के नेताओं की और सामान्यतया व्यक्ति की प्रभावशीलतादत्तता की लक्ष्य के लक्ष्य पर उन्मुख प्रत्यक्षता प्रदान करने के लिए जयि लक्ष्य किन्हीं की लक्ष्यता करता है :

वह नया-महोत्सव की प्रतीक, जम्हान नज़िन की जमाता

विशेषतः "कथन-महोत्सव" की प्रतीक के चिह्न में महोत्सव प्रयोग सौन्दर्य के प्रभाव की सूक्ष्म और गतिशील स्तर पर होता है। इस प्रयोग के तर्कों में "श्रद्धा" की भावना को जोड़ा जा जाता है :

बीर देखा वह पुन्बर दृश्य

मदन ना मन्नुबाल बभिराम;

यहाँ 'पुश्य' प्रयोग करने में बहुत व्यंजना है, वही अन्त
का सौन्दर्य अपने प्रभाव में किसी पुश्य से कम नहीं है, यह व्यंजना उद्भूत होती है।
इस तरह पुरानी प्रकृति पर अधिकतर तरह-तरह के उपमान कुटाक्ष नारी सौन्दर्य का
व्योरेपरक अंकन करने के बजाय एक साध प्रयोग से पारी स्थिति को अत्यन्त सूक्ष्मता
और संश्लिष्टता में रूपायित करने की यह प्रक्रिया शायदाजी काव्यभाषा के सर्वो
में उल्लेखनीय है।

‘स्वप्न’ की प्रारंभिक अवस्था में बहुत शान्त संवेदनशीलता के साथ संकेत दृष्ट है ।

संस्कृत और हिन्दी काव्य में विरह-वर्णन की लम्बी, प्रशस्त परंपरा के बीच सामायनी के विरहिणी रूप का यह अंजन कर्ण में बहुत सदा, किन्तु मानिक बन पड़ा है । शुक

की चार पंक्तियों में झूठे हुए सूर्य के चित्र से संव्यासासीन भूमिक्षता की व्यंजना ब्रह्मा के सृष्टय की गहरी उदासी को संप्रेषित करती है । लगे कामायनी का शी-हीन जीवन इन विविध बिंब-प्रयोगों में है उभरता है :

कामायनी-सुख कपुषा पर पड़ी, न वह मकरन्द रहा
 एक चित्र उस रेखाओं का, अब उसमें है रंग कहाँ ?
 वह प्रभात का हीन कटा शशि, फिरन कहाँ पौंदनी रही ?
 वह संध्या की, रवि शशि ताराये सब कोई नहीं कहाँ ।

मकरन्द-सुख सुख , रंगरहित रेखाचित्र, प्रभातकालीन निस्तेज शशि और प्रकाश रहित संध्या के बिंबों में कामायनी को - या व्यापक स्तर पर पुरुष-रहित नारी के - कैव-सुख, उदास जीवन का सुख का स्तर पर अधिक उन्मुख बन जाता है ।

कटा के का निस्तेज व्यक्तित्व का चकन करता हुआ कवि उसे सुख-से-सुखतर करता करता है, फिर कि वह एक विशिष्ट अनुभव बन जाता है :

एक मौन वेदना विजन की, फिल्ली की फनकार नहीं
 जाती की तत्पष्ट उपेक्षा, एक कसक साकार रही
 हरित कुंज की छाया पर थी कपुषा बाजिन करती
 वह डोटी-की विरह नदी थी फिज्जत है अब पार नहीं ।

विरह-वर्णन की ऊहात्मक - चामत्कारिक प्रणाली से जितना कहा यह सुख चित्रण संवेदनात्मक स्तर पर बहुत ग्राह्य का मड़ा है । इस पूरे वर्णन में लामोश पीड़ा का एक व्यापक भाव-चित्र निमित्त होता है ।

ब्रह्मा की प्रगाढ़ वन्धन-वेदना का फौवैज्ञानिक परिष्कार का हृद में देखने योग्य है, कहाँ काव्यभाषा का निर्मल-निर्दीप्त रूप ब्रह्मा-सुख कुमार की अवतारणा से वास्तव्य का कोमल परिवेश निमित्त कर देता है :

माँ - फिर एक किरक दूरगत, मुँह उठी झुटिया घुनी,
 माँ उठ सीढ़ी पर सुख में ठहर उत्कण्ठा घुनी ;

छुटरी उठी ऊठ, रज-पुनर बाँहें बाहर रिमिट गयी,
निजा तापसी की जलन को धधक उठी बुझती चुनी !

“ संघर्ष ” वर्ग में यों तो प्रगाढ़ की रचना-प्रक्रिया उनके प्रौढ़
वर्गों के परिप्रेक्ष्य में - बहुत पुष्ट नहीं है, लेकिन ऊँची अनुभवी की पृष्ठभूमि को
जब ने पूरी विराटता में व्यक्तित्व दिया है, जिसे “ देश-कल्पना काठ परिधि में
होती व्य है ” जो वर्गों में देता या लेता है ।

“ निवेद ” में मनु और उड़ा है पुत्र पण्डित अज्ञा की पैर के बाद
अज्ञा का एक भीत प्रस्तुत किया गया है, जिसमें वह बार-बार के शिखों में अज्ञा-भाव
को वस्तुतः जीवन में जासा-कर्मिता का पोता है - जो नवजा प्रतियोगिता वाली है ।
दुरु का एक ही प्रकार है :

उस कौलाच्छ कह है
मे मध्य की बात है का !

विफल होकर नित्य वंचक ,
लोफती का नींद के फल,
भगना धड़ की रही कर,
मे मध्य की बात है का ।

यहाँ कौमल-विद्वन्शील स्तर पर कौलाच्छस जीवन में कसकती
व्यपता और ऊँच के बीच राहत पैन्नाली अज्ञा-वृत्ति का खेल है । “ मध्य की बात ”
का विषय अज्ञा है परिचालित जीवन में निहित ताजगी, ऊँचा, रचन्दन, सुगन्धि,
नादकता और सुकुमारता को उभारता है ।

“ दर्शन ”, “ रहस्य ” और “ ज्ञानन्द ”, “ वर्गों ” में काव्यमाणा
विद्वाना को उतना अनुभवपरक नहीं बना पाती, जितना अज्ञा, ज्ञान, उज्वा भी वर्गों में।
यहाँ कुछ ही लक्ष्य है, जिनमें कविता बनने की स्थिति है । नटराज के नृत्य का
विराट मध्य खेल, ऊँचविरल के अनुभव का पूरन संस्पर्श, तीनों जीवों की फैँटरी में
अनुस्यूत प्रौढ़ वन्दनार्थि, मानसरोवर मीठ का स्वात्मक विद्रव्य दुर्लभ खेल है, जिनमें

प्रसाद ने रसा-भेदा और चिन्तन गरिमा का मध्य संश्लेष किया है । 'जानन्द' रंग में पूरी प्रकृति का लीकोवर जानन्द बड़े मांगल, जीवन्त और पुष्ट विंगों में व्यक्त हुआ है ।

प्रसाद की काव्य-रचनाओं के अध्ययन में उनकी संश्लेष रचना-प्रक्रिया के बारे में पाठक और समीक्षक की गलत कही रसों में विकसित होती है । इस संदर्भ में पारंगत बात उनके विंगों की संरचना की है । प्रसाद में बहुधा विंगों के सूक्ष्मीकरण की प्रवृत्ति है । 'छहर' की पारंगत कविता में कवि छहर के छिह 'मर्यादित' की पराई' का विंग प्रस्तुत करता है । मर्यादित कवि में सूक्ष्म-कर्मों है, उनकी पराई की और अधिक सूक्ष्म तथा सामान्य ऐन्द्रिक संवेदना की पकड़ के बाहर कर देती है । इस दुपरी सूक्ष्मता की अवस्थिति में कवि छहर-यानी भावना, जीका है त्यन्दन - के अनुभव को और अधिक कोमल-सूक्ष्म बना देता है, तथा भावना को अनिर्दिष्ट लक्ष्य प्रकृति का एकित देता प्रतीत होता है । मध्य के सूक्ष्मीकृत रूप का छोटी भी बढ़िया उपयोग प्रसाद 'जाम' रंग के इस अंश में करते हैं :

है स्पर्श मध्य के किलभिल-ता
रंजना की और सुजाता है ;
पुलकित हो जाँरे बन्द नित्य
तन्द्रा को पाप बुलाता है ।

प्रथम प्रणय के स्पर्श का अनुभव - और वह भी देव-पुष्टि के स्थूल उद्दाम विलास के विशिष्ट संदर्भ में - मध्य के किलभिल-ता' के विंग में बहुत भा स्वर और निमित्त बन पड़ा है । नवी मानवीय पुष्टि की सूक्ष्म प्रेम-वृत्ति है कभिल देवपुष्टि के जराण मनु का प्रणय-स्पर्श के अनुभव की पकड़ में लक्ष्मी होना स्वाभाविक है, और उनकी इस विशिष्ट स्थिति की 'मध्य के किलभिल-ता' का विंग अपनी शाब्दिक ही पक्षति में अवशिष्ट, सूक्ष्म-कर्म प्रकृति के माध्यम से उचित बनाता है । वही व्यापक रूप में देता जाए, तो सम्यक्ता संस्कृति के उच्च विकास से गुड़ी हुए मानव के संदर्भ में भी (उसके प्रथम प्रणयानुभव काळ में) यह विंग सटीक ठहरता है ।

जटिल अनुभव-निरीक्षण को उसकी पूरी जटिलता में संस्पृष्टी का
तकनी की वास्तव्यताओं से परिचायित प्रसाद 'जोंपू' में रात्रि के लिए स्वरीहीन
अनुभव का विषय रूप है :

जुन स्वरीहीन अनुभव-नी
गन्धन ताल के तल में
का हा धी खान-रजा की
बन्दा बरतम विह्वल है ।

अनुभव की प्रकृति सूक्ष्म-कमूरी होती है । जहाँ 'स्वरीहीन अनुभव'
फहरा उसी और अधिक सूक्ष्म बना दिया गया है । यथान्तः अनुभव स्वरी का परिण
होता है, लेकिन प्रसाद का अनुभव भी स्वरीहीन है । इस तरह जब रात्रि की सूक्ष्म-
कमूरी प्रकृति को सामान्य ऐन्द्रिय नैवेद्यों से ऊपर उठा देता है । एक तो इस लक्ष
में जबि का अनुभव (रात्रि) सूक्ष्म है, दूसरे उस अनुभव की संश्लेषण-प्रक्रिया ('जुन
स्वरीहीन अनुभव-नी') और भी गहरी है । इस तरह की दुहरी सूक्ष्मानुभूति 'छर'
के गीत 'भेरी जोंपों की सुकड़ी में तु बनकर प्रान लगा जा रे' में भी देखी जा
सकती है, यद्यपि वहाँ पर जबि की नैवेदना निम्न जोड़ि की है ।

ब्रह्मा के शीन्ध्यों को सूक्ष्म प्रभावात्मक स्तर पर संश्लेषित करने
की रचनात्मक वैदनी जबि प्रसाद में ब्रह्मा 'तनी के बन्धीत देखी जा सकती है,
जिहवा ब्रह्मापितृ तन है बड़िया उदाहरण वह लक्ष है, जहाँ ब्रह्मा के शीन्ध्य-कर्म के
लिए साकार शरीर के सूक्ष्मीकृत विषय की योजना है :

जुन तानन-बबल में मंद
पवन प्रेरित शरीर साकार,
रचित परमाणु परम शरीर
कहा ही है मनु का जागार ।

यहाँ कर्म को तो एक पूरे-ला-भूरा चित्र है, पर वह कितनी
सूक्ष्म-विरल रैसाबी है बना हुआ है, यह देता जाना चाहिए । जबि बड़े रचनात्मक

इस के साथ "साधारण जीवन" का उल्लेख करता है -

"मन प्रेरित जीवन साधारण"

— ऐसी जीवन की परिभाषा जहाँ "यत्किंचित् चिन्तात्मकता का निरसन हो जाती है, या यों ही, जो जन्मपूर्व चेतना प्रदान करती है :

यदि परमाणु परमाणु खीर / बड़ा ही है मनु का साधारण ।

ऐसा "साधारण जीवन" ("साधारण" की रचनात्मक विडम्बना है), जिसका खीर परमाणु के परमाणुओं से बना हुआ है। एक चेतना द्रष्टव्य है) और रचना की नहीं, जो मनु का साधारण का बड़ा हुआ ही (यह दूसरी चेतना है)। जब इतना सूक्ष्म-गोचरिष्ठ रूप बन गये, तो सूक्ष्म और नहीं प्रभाव है मण्डित शक्ति के जीवनर्यक्त व्यक्तित्व की पहचान की जा सकती है।

जैसे एक पंक्ति में शक्ति की सक्षम मुद्रा की एक अन्य सूक्ष्मकृत बिंदु में है उभारा गया है :

सँति का म-विच्छल प्रतिबिंब

मधुरिमा ऐसा सुदूर आध ।

इस तरह के बिंदु अनुभव की क्षी के स्तर पर प्रत्यक्ष और विद्यमानशील बनाये रहता है। "सँति नहीं", सँति का म-विच्छल प्रतिबिंब --- एक निम्न संदर्भ में मनु की जड़ताग्रस्त स्थिति को कवि "ज्योति का बुँका-सा प्रतिबिंब" कहकर बहुत रचनात्मक अस्पष्टता के साथ व्यक्तित्व करता है।

यह तो एक, और बहुत रचनात्मक, कोशिश हुई - सूक्ष्म बिंदुओं की और सूक्ष्म बनाने की। दूसरी कोशिश है अपेक्षाकृत सूक्ष्म बिंदु की ही सूक्ष्म बनाने की, जिससे फलस्वरूप उनकी सूक्ष्मता का निरसन होता है। शक्ति के रूप-रस में कवि निजगी के फूल का बिंदु प्रस्तुत करता है :

नील परिवान बीच सुझार

बिंदु रहा सुदूर जलुला का,

बिला ही ज्यों चिन्ती का फूल

मध का बीच गुलाबी रंग ।

सामान्य फूल है जहाँ बिजली का फूल है अपनी अमृतमूर्ति चमक, पूरकता, तम और मणिता की मिठी-सुठी व्यक्तियों की मोहकता से बड़ा है अनिन्द्य-अमर को गतिहीन बनाये रहता है। इसी तरह सामान्य फूल को कसिमा प्रदान करने की दूसरी उद्देश्यीय प्रक्रिया 'उज्जा' तभी है जो तब में फैली जा सकती है :

जिन हन्द्रणाल के फूलों है
 ऊपर मुहान कण राग भी,
 सिर नीचा कर ही गूँस रही
 माठा पितो मधु-धार ठी ?

उज्जा माठा के लिए - मुक्ती माठा के लिए - मधुधार ठारनेवाली माठा गूँस रही है, जो माठा के बनाने में राग भर मुहान कणों का योगदान है, जिसकी विशिष्टता तब है कि वे हन्द्रणाल के फूलों से लिये गये हैं, सामान्य फूलों से नहीं। हन्द्रणाल कभी मायावी-आकर्षक रूप में प्रेम की लोक मणिमालीन को प्रत्यक्ष कर देता है। तब के इस तरह के प्रयोग माठा को विपुल कामता प्रदान करते हैं, पितो कि अमर धुनशील बना रहता है।

प्रसाद के बिंबों की संरचना में दूसरी प्रक्रिया कहाँ फैली जा सकती है, कहाँ कवि किसी पुरुष-अमर स्थिति कावा वृत्ति को ऊपर उठाते बिंब निर्मित करता है। 'गोषु' का प्रसिद्ध छंद है :

पावकता है जाये तुम
 संता है की गये थे
 हम व्याकुल पड़ विरहसे
 ये ऊपर हुए नही है।

प्रमास्पद के वागमन से प्रेमी के मानस में उपरि अमृतमूर्ति हर्ष की मादकता की अमृत-कोमल स्थिति बहुत संश्लिष्ट हो गये संवेध बनाती है। प्रेमी के लिए प्रमास्पद के व्यक्तित्व की चरम प्रमावीत्यादकता की स्थापित करने की लोक प्रक्रियाएँ हैं वे मादकता का बिंब बनायाच ऊपर उठा जाता है। इसी तरह प्रमास्पद की

सामान्य फूल है जहाँ बिजली का फूल " अपनी अमृतमूर्ति चमक,
पूज्यता, तम और मणिता की बिजली-सुती व्यंजनाओं से सजावटा है वहाँ के
सौन्दर्य-सुगम जो गतिशील बनाये रहता है । इसी तरह सामान्य फूल को क्षीणता
प्रदान करने की दूसरी उद्दीप्तनीय प्रक्रिया "उज्जा" का है जो वहाँ में फैली जा सकती
है :

जिन हनुमण्ड के फूलों से
ऊपर सुहाग क्या राग भी,
सिर नीचा कर हो गूँथ रही
माठा जिलो मधु-धार ढरे ?

उज्जा कहा है छिर - सुसती मान के छिर - मधुधार डारनेवाली
माठा गूँथ रही है, जो माठा के बनाने में राग और सुहाग कणों का योगदान है,
जिनकी विनिष्ठता क्षीण है कि वे हनुमण्ड के फूलों से लिये गये हैं, सामान्य फूलों
से नहीं । हनुमण्ड अपने मायावी-आकर्षक रूप में प्रेम की लौक मणिमालीन को
प्रत्यक्ष कर देता है । कवि के इस तरह के प्रयोग भाषा को विपुल क्षमता प्रदान
करते हैं, जिनसे कि सुगम पुनर्जीवित बना रहता है ।

प्रताप के बिजली की संरचना में दूसरी प्रक्रिया कहाँ फैली जा
सकती है, वहाँ कवि जिन पुनः-सुगम स्थिति कावा वृत्ति को ऊपर उठाते बिंद निमित्त
करता है । " वीसू " का प्रसिद्ध छंद है :

मादकता से बाये तुम
संज्ञा से जी गये थे
तुम व्याकुल पड़ बिखरते
थे ऊपर दूर नदी से ।

प्रेमास्पद के वागमन से प्रेमी के मानस में उपर अमृतमूर्ति हर्ष की
मादकता की कर्तु-नीमल स्थिति बहुत संश्लिष्ट हो से संवेध बनाती है । प्रेमी के छिर
प्रेमास्पद के व्यक्तित्व की चरम प्रभावीत्वादकता की स्थापित करने की लौक प्रक्रियाओं
में से मादकता का बिंद बनायास ऊपर उठाता है । इसी तरह प्रेमास्पद की

प्रस्थान करना भी संज्ञा का ही माना है । यहाँ विद्युत्त ऐसी संज्ञा की गार्भिक स्थिति प्रेमात्मक है किन्तु इस प्रेमी को सुहृद् पीड़ा का शान्त परिणाम के साथ प्रभावित करती है । जीवन की निरक्षेपता किन्तु प्रत्यक्ष ही उठती है । इस गीतिर मिलकन के मुक्तकाल बाद की दो पंक्तियाँ ('सा व्याकुल पड़ गिलहरी ' के उतर 'हूँ नहीं मैं') का सही जवाब है ।

“ जानाबारी ” के “ बिना ” संग में वन-भोगियों के नम्र यानी विलास-भूत - जो बहुत मजबूत, सुझा और जीक बनाने के लिए “ कवि ” जंग-पीड़ा सुख का सुख जमी बिना प्रस्तुत करता है :

वह जंग-पीड़ा-सुख-सा
जंग-भोगियों का नम्र,

सामान्य कलरूप प्रक्रिया में सुख के लिए स्थूल का चुनाव होता है । यहाँ स्थिति इसके विपरीत है - प्रस्तुत स्थूल है, उसके लिए सुख बिना रखा गया है ।

जटिल सुख-संरक्षण की कार्य-प्रक्रिया का समन होना पड़ता है, यह उसकी अनिवार्यता है । इसके लिए प्रसाद सभी-सभी दुखी बिना की सुख-दामता का उपयोग करते हैं । प्रेमात्मक के व्यक्तित्व का संश्लिष्ट सुख प्रस्तुत करने के लिए कवि बंजरा और पाँवनी की संयुक्त अवस्थिति करता है :

बंजरा स्नान कर बाँव
पाँवनी पर्व में जाती
उस पावन तन की शोभा
जालीक मधुर भी होती ।

बंजरा में निहित कीर्ति, तीव्रता, वज्रता और पाँवनी में निहित शीतलता, भास्वरता भी कार्य-क्षमियाँ परस्पर टकराकर प्रेमात्मक के व्यक्तित्व की प्रभाव के स्तर पर (और रूप के स्तर पर भी, यद्यपि जहाँ ऊपरीपन रहता है) समुची पहचान संभव करती है । नारी की रूप-रसि में तृप्त और शीतलता के मेल का किन्तु सटीक रूपान्तर यह दुखी बिना-योजना कर रही है ।

(८१)

नारी रूप में परिणामित 'बौधू' के आत्मन का रूप एक अन्य
रूप नई ढंग के दुखे बिंब में से उभरता है :

जिन्हें इतराई फिरती

नारी नितनी सुंदरता

कहती पढ़ती हो जिन्हें

शिशु की पावन निर्मलता ।

यहाँ सौन्दर्य के अपने दोनों पक्षों- पावन और निर्दोष का एक
। निरादर हुआ - 'कभी, हठात्त मद पौर' - अलग-अलग नहीं, एक साथ ! सौन्दर्य
मुझ को - वा अन्य किसी भी सुन्दर-नीति अनुभव को - जड़ न होने देने की
रूप में प्रभाववात्सल्य संस्मरी की अपनी अलग विशेषता है । प्रस्तुत रूप में 'नारी
की सुंदरता' और 'शिशु की पावन निर्मलता' के 'तनाव और संश्लेष' से कवि
यहाँ की अनुभव का सपन, अत्यात्मक तथा आत्मीय बना देता है ।

'कामायनी' के अंदा 'हमें' में मनु अपनी कहता अस्त स्थिति के
कहते हैं : 'शून्यता का उजड़ा-सा राज ।' यहाँ 'शून्यता' के सुन्दर बिंब में
'त-सा राज' के बिंब को आरोपित किया गया है । विनाश के लिए प्रयुक्त
दोनों बिंबों की सम्मिश्रित अवस्था में मनु के जीवन में गहराये अन्तःकरण, नैराश्य
विषमता, विभ्रम जो प्रभाववात्सल्य के रूप से विवृत करती है । इसी तरह 'हड़ा'
में अपनी जीवन की अनीनता (जिन्हें रचनात्मकता की गुंजाइश नहीं है) से
मनु की स्थिति 'सौखीन शून्यता' की सुन्दर और आरोपित बिंब योजना
प्रत्यक्ष होती है :

सौखीन शून्यता में प्रतिफल अकलता अधिक झुँझ रही ।

अंदा के संदर्भ के लिए अंतर मनु के प्रति स्थापित होने को उत्पन्न
के मन की लज्जा, उत्कंठा, वासना, वांछना का बहुत मानसिक और संश्लेष
प्रस्तुत रूप में आरोपित बिंबों के माध्यम से हुआ है :

पूरा-अच्छा ही गल-सह पर न पड़ती थी,

कभी शिशु निर्दोष में ज्यों बौद्ध-भार नहीं ।

मुक्त की मज़ीद का पुनर्जागरण के भार

उस गहरे गहरे पुरुष का नवीन उद्धार ;

यहाँ लक्षित और तरु के स्वरु और परंपरित विचारों में
सुप्त और गहन के विचारों को गहरीपित किया गया है । शिष्टिर- निरीक्ष में
नवीन जीव-भार के कक्षा ; किन्तु गहन-भार पर चढ़ने का प्रयत्न कक्षा पम-
लता का रूप राज्य धरा को जटिल पुनर्जागरण नःस्थिति को तैय्य बनाता है ।

विष-वीणा के गहन प्रभाव के विरिष्ट प्रयोग काव्यभाषा
के रचनात्मक भाषा में केन्द्रीय स्थान रखी है । काव्यभाषा की उच्च-रहिद्रुम
के प्रयोग " मधु " और " मध्यम " प्रभाव में अभूतपूर्व प्रत्यग्रता के तैय्य हो जाती
है । " मधु " का प्रभाव में बहुत अधिक प्रयोग किया है, लेकिन वह प्रायः एक स्वरु
पर तापीत व्यंग्यार्थ उद्भूत करता है । मधुका - का और उद्भूत रूप में वह, तो
जीवन के ऐकिक पक्ष की समृद्धि - के अभूतपूर्व ज्ञान रखी की उन्हें (और "
मध्यम " में) अभूतपूर्व ज्ञानता है ।

प्रभाव की काव्यभाषा के तैय्य में वह एक उद्भूतमीय स्वरु
है कि वह गहनान्वतः तत्त्वमयी है, किन्तु उन्हें निराशा की तत्त्व काव्यभाषा
की समाप्तपरकता नहीं है । की-की प्रभाव में शब्दों के ठेठ तत्त्व रूपों की
ज्ञानता का भी ज्ञानान्वत सापेक्ष उपयोग किया है । विशेषतः प्रभाव और विज्ञानित
के बहुत वैयक्तिक-संवेदनशील अभूतपूर्व रूप में । " काव्यभाषा " के संवेदनशील में उद्भूत के
वैयक्तिक प्रयोग पर ज्ञान रूपी-व्यापक स्तर पर नारी मान की शरीरगत
कौमलता और दुर्बलता के साधन की विवशता (यानी पुरुष के प्रति समर्पण
की उत्कण्ठा) का उल्लेख करती है । इस संपूर्ण स्थिति को जीव का एक प्रयोग
" डीठा " रूपायित करता है :

पर न भी क्यों हस्ता डीठा

कम ही होता जाता है ।

" छतर " के गीत " के कल वहाँ मुलाया देकर " में डीठे " प्रयोग विज्ञानित
की अधिक मानिक और ज्ञानशील बना देता है :

(८३)

जहाँ लौक-नी जीवन-शाय
 डीले अपनी लौक शाय
 नील कन है छुपाती ही

“ लौक ” के बजाये लौक “ प्रयोग (जहाँ लौक-नी जीवन-शाय) अपनी लौकानुक्त लौक धरू लौ-शाय के कारण जीवन में वात्सीयता और विश्रान्ति की स्थितियों को गहरा देता है ।

विशेषणों में - उनकी उल्लेखणापरक प्रवृत्ति होने के कारण व्यक्तित्व नितारना अपने में लठिन कार्य है । लठिल जीवन-स्थितियों से जुकने में सुलानुभूति करनेवाली प्रसाद की मानसिकता उस कार्य को पूरा करने का वायित्व लेती है । छीछि का रमेश चन्द्र शाह कहते हैं कि ‘ प्रसाद के विशेषण ललकारफर्मीं ललते नहीं होते, वे बात को सूक्ष्म परिभाषा प्रदान करते हैं -^१ तो बात समक में जाती है ।’ नृत्य-लिपि “ विशेषण में निहित व्यक्तित्व का यह रूप देता जा सकता है । दो उद्धरण रहे जा रहे हैं :

प्यार भर श्यामल बम्बर में जब लौक की झूझ लगी,
 नृत्य-लिपि बिछी पड़ती हो बदन कर रहा जो लगी,

(‘लहर’)

उन नृत्य-लिपि विश्वासी की कितनी है मोहमी माया
 जिन्ही समीर बनता-बनता बनता है प्राणों की लाया ।

(‘कामायनी’-“ लाला ” संग)

दोनों स्थलों पर “ नृत्य - लिपि ” प्रयोग कवि के विशिष्ट भाव संकेतन में लगीरता, भावकता, सुझारता, ललता, मुरता आदि की लौ-शायें उद्भूत करता है । जीवन का लौक-मध्य रूप प्रत्यक्ष ही उठता है । “ लहर ” के प्रसिद्ध गीत “ माह रे, वह लगीर जीवन ” में “ लगीर ” विशेषण जीवन का मूल बने जाते लगे लगे है ।

“ लौक ” का एक रूप है :

१) लार लायावादी कवितारें : लौर उनके कवि (“ कल्पना ”, मार्च, १९७१)
 पृ० २२५।५१

सौंदर्यी कभी न बैसी
फिर निज-कुन्ध में भै
चाँदनी लिपि लखायी
सुख के सपनों से भै ।

यहाँ बिना किसी प्रत्यक्ष जागिक भेष्टा का कैन बिने कवि ने मधुकरा में सही मुख्य भावकता को लिपि लखायी सौंदरी चाँदनी के रूप में है उभारा है । स्मृति-रूप में होने के कारण यह कैन और दृश्यग्राही बन पड़ा है । चाँदनी के विशेषण लिपि 'लौ' लखायी 'मधुकरा' के अन्तर्गत सुकुमार भावक प्रक्रियाओं को अपने में अनुस्यूत किये हुए है ।

काव्यभाषा की संरचना में सामान्य है प्रतीत होना, लेकिन वस्तुतः अक्षर, व्यंजनों का कुशल प्रयोग कवि ने कहीं-कहीं किया है । 'छर' के दो गीतों - 'बाह रे, वह खीर यौवन' और 'लौ, कह' देता है तुम मुझे प्यार कानिवाले को ' मैं प्रेमः ' बाह ' और ' लौ ' व्यंजन यौवन और प्रेमास्पद के प्रति कवि की उलक, लीलाता, वैभवी, विश्वलता, तड़प का अत्यन्त सुकुमारता है संस्मरी करता है ।

प्राप्त में वाक्य-विन्यास की मौलिक सुक-सुक लायावादी कवियों के बीच उन्हें एक विशिष्ट स्थान देती है । 'फरना' की 'विनाय' कविता के लम्बे, जटिल वाक्य-विन्यास से कवि की वाक्य-विन्यास-संबंधी जागामी प्रगति का बीज हो जाता है । गीतों में उभरी विशिष्ट भावसिक्ता अपने गठन में विशिष्ट वाक्य-विन्यास के बीच गहरी हो जाती है । 'छर' के गीत 'मुर नामकी संख्या' में जब रागाहण रवि होता वस्तु ' में संख्याकालीन उदास होन्दरी । बातीकृत कवि की वैभवी संयुक्त वाक्य में एटीक डंग है रुपायित हो गयी है । 'कामायनी' के लज्जा ' सन' में लज्जा द्वारा होन्दरी के विराट्-मध्य रूप का वर्णन ल सुन्दरी के लम्बे विस्तार में निरंतर उठता है ।

वाक्य के दूरगामी विस्तार में भाव की वातोरिक एकता का

(८५)

का बना रहना का बात का सूचक है कि कवि कुछ चिन्तों के निर्माण की गहरी
उपलब्धि के लक्ष्य संश्लिष्ट रहना का प्रस्तुतीकरण कर रहा है। संयुक्त वाक्यों में
उनकी जटिल-सम्बन्धित क्षमताओं का प्रीतिपूर्व वातावरण हो जाता है।" विशाख
में ज्ञान प्रकृति के करुण सम्पत्ता " है दुर्लभ हुआ वाक्य एक ही है-वा कि
कीच में - नहीं पूरा होता, वह तो कहीं जित्त हँस में पाकर पूरा होता है। इस
तरह विशाल काल पर पूरा-का-पूरा क्षम्य कवि गिरका है। यह एक रोचक
तथ्य है कि वाक्य-विन्यास की वह विशिष्टता बहुत स्थलों पर कवि की नीरस
हृदिभूतात्मक वाक्य-संरचना की शुद्धियों को नष्टवशीन कर देती है।

निराशा की काव्यभाषा(क) विकास-क्रम

निराशा की गत्यात्मक भाषा-भेदना की पूरी जानकारी उनकी काव्यभाषा में विकास-क्रम के अध्ययन से मिल सकती है। विकास का रुढ़ अर्थ - उन्नति प्रस्तुत प्रारंग में अभिप्रेत नहीं-सात तौर से निराशा की काव्यभाषा के संबंध में तो और भी नहीं, क्योंकि वे अपनी पहली प्रकाशित रचना 'जुही की कली' की नई रचना-प्रक्रिया से ही पाठक और समीक्षक को झकझोर देते हैं। विकास-क्रम से तात्पर्य है - कवि की विविधरूपा काव्यभाषा की एक ही शाख में अथवा विभिन्न शाखाओं में बसती हुई प्रवृत्तियों का क्रम।

कवि का प्रथम काव्य-संग्रह 'परिमल' (१९२६ ई०) अमर और अभिव्यक्ति की अनेकसुखी प्रकृति के कारण उनकी जागामी व्यापक काव्य-भेदना की और स्पष्ट तर्जित करता है - विशेषतः अन्य समापर्मा कवियों - प्रताप, पंत और महादेवी - की प्रारंभिक कविताओं के अध्ययन की तुलना में 'परिमल' के कवि की भाषिक सर्वात्मकता स्मरणीय है। यों तो 'परिमल' में प्रायः भाषा के सत्तम रूप का उपयोग हुआ है, किन्तु 'यमुना के प्रति' की उदात्ता-प्रधान, कर्तव्यार्थ कविता के अन्वय के साथ हमका सभी श्रेष्ठ कविताएँ सामान्य शिल्प-योजना की आश्रय नहीं है। और 'यमुना के प्रति' कविता अपने उत्कृष्ट-वैचित्र्य और विशेषण-बहुलता (जो निराशा की काव्यभाषा का वैशिष्ट्य नहीं है) के बावजूद वास्तविक जीवन-संवेदन से परिपूर्ण है, जिसमें स्मृति-चित्रों के माध्यम से मध्य काल की पूरी सुन्दरता के साथ भाषा में उतारा गया है।

हायावादी काव्य के साथ कविता का शाब्दिक अर्थ होने की परंपरा अनुयायी सिद्ध होती है और इस रूप में कविता काव्यभाषा की उन्नततम सुनसीक

सुखसा और अनिर्दिष्ट प्रकृति में अधिक वात्सीयता और वात्स्य-विश्वास से जुड़ती है। कविता का शाब्दिक तर्क न हो सकने की स्थिति में पाठक और कवी—कवी समीक्षाक जीफता है, पर श्रेष्ठ कविता की समन तर्क-प्रक्रिया शाब्दिक तर्क न हो सकने की सीधी और सरलीकृत प्रकृति से परे होती है। जो शाय्यावादी कवितारें अपने रचना-संगठन में प्रौढ़ हैं, उनमें इस गुण की व्यवस्थिति अधिक महत्वपूर्ण लगती है। इस दृष्टि से 'परिमल' की 'मीन' कविता पछी जाती है :-

बैठ हें कुछ देर,
बाजी, एक पय के पक्षि है
प्रिय, वंत और वनंत के,
वन-गहन-जीवन पर ।
मीन मधु ही जाय
भाणा मूकता की बाढ़ में,
वन सरलता की बाढ़ में
जल-चिन्दु -सा बह जाय ।
सरल, अति स्वच्छन्द
जीवन, प्राप्त के लघु-मात्र से
उत्थान - पवनाघात से
रह जाय कुल, निर्द्वन्द

ऐसी कविताओं की भाणा का विश्लेषण (विश्लेषण के प्रचलित तर्क में) नहीं किया जा सकता, शाब्दिक तर्क करने की कोशिश तो और भी आकलन सिद्ध होगी ; केवल उनके अन्तर्गत में चित्ता लिया जा सकता है। जीवन की परमता का साक्षात्कार यों तो कवि बड़ी सत्यता से करता है - वाक्यों के सरल विन्यास में, परिचित शब्दों, प्रतीकों में, किन्तु इस सत्यता-भारलता में किसी अतिरिक्त संकेतितता की मकरबंदाज कर देने पर कविता की उपलब्धि का ही कदावा नहीं होगा। वन-गहन-जीवन पर कर सरलता की बाढ़ में कलने की, अति-स्वच्छन्द सरल जीवन बनाने की अनुपम की गई है - कुछ देर के लिए : ' बैठ हें कुछ देर ' ।

यहाँ कुछ हैरत की मानवीय जीवन की अधिकांश जटिलता को उभारती है। कुछ हैरत - फिर तो उगीं तन-गहन-जीवन की चुकना है। यों, यह अवश्य है कि ध्यान वाणियों का वह मौन - मधु मौन - संवर्णमय जीवन की रात और अतिरिक्त ऊर्जा प्रदान करेगा। वायावादी काव्य का बहु प्रचलित प्रयोग मधु जीवन के वात्सीय वाणियों की अधिक मरा-भूरा बनाने की कोशिश में ताज़ा होकर गहरी संवेदना में झोमता भरता है। भाषा की सरलता में छिपी हुई उस जटिलता की और विनिर्मुक्त नवरातनी में फैल गया है - किन्तु एकल कविताओं में 'स्वामाधिक' और सरल भाषा गंभीर दृष्टिवाच करने पर सामान्यतया प्रकाशित करती है कि वह उस वास संदर्भ को उपलब्ध करने के लिए अमूर्त संकल्प को अपनी ओर धिपार हुए है।^१ दूसरी कविता 'शेष' का भाषा-प्रयोग एक दृष्टि में प्रायः गपाट और झुण्ड संवेदना के प्रति जाग्रही प्रतीत होता है; किन्तु उसकी दुहरी उस और परिचित प्रतीकों में प्रतिष्ठित जीवन की सार्थकता का एकाग्र होने पर पूरी कविता मानवीय अपूर्णता, बेकरी और अपने अपने पड़तावे का संश्लिष्ट अनुभव बन जाती है।

विषम-मात्रिक बंद में प्रणीत 'बादल-राग' खड़ी बोली पर वाधारित काव्यभाषा के अनुपम स्वर-विस्तार एवं नाद-योजना की लभावनाएं इस रूप में पहली बार उद्घाटित करता है। अपनी संस्कार-निष्ठ काव्य-भाषा में सांस्कृतिक अनुभवों का रचनात्मक उपयोग करने की प्रवृत्ति निराळा में प्रारंभ है रही है। 'बादल-राग' के तीसरे सण्ड में सव्यसाची ध्वनि के पौरौषिक रूप का निवारण किया गया है। सव्यसाची ध्वनि के रूप में परिकल्पित बादल का सेवा-रत कर्मठ जीवन विशेष प्राणायाम के साथ सुसरित हुआ है। इन तीनों तत्वों-स्वर, विस्तार, नाद-भयता और सांस्कृतिक अनुभव - का प्रयोग बागामी संकल्प 'हीरिका' के जीक नीतों में अपनी चरमता पर पहुँच गया है।

१) But 'natural' or 'Simple' language in successful poems usually proves, on reflection, to conceal unique arrangements for achieving that very illusion.

‘परिमल’ के इस वैशिष्ट्य का उल्लेख करते समय यह नज़रबंदी नहीं किया जा रहा है कि उसकी कुछ कवितारें अपनी भाव-भूमि और अभिव्यक्ति में कच्ची हैं। कहीं तो उनमें रीतिशालीन साज-सज्जा है, कहीं शायवादी की अपनी ही बनती हुई काव्य-हडि की प्रवृत्ति है। ‘नयन’, ‘नाया’, ‘वन-सुगुनी की खूबियाँ’, ‘रास्ते के फूल’ हैं ‘कवितारें’ की कौटि की हैं। इस तरह की प्रवृत्ति फुटकर रूप में ‘कनामिका’ संकलन तक में मिलती है। लेकिन यह उल्लेखनीय है कि अन्य शायवादी कवियों की जहाँ अपनी ही लीकों का अधिक मात्रा में और अधिक दूरी तक - संवेदना और भाषा दोनों स्तरों पर - पोषण किया है, वहीं निराशा में यह प्रवृत्ति कम है, उन्होंने अधिकतर अपनी जनाई लीकों को छुद मिटाया है।

‘परिमल’ के बाद कवि का दूसरा संकलन ‘गीतिका’ (१९३६ ई०) शायवादी काव्यमाणा के और निश्चय का संकेत देता है। संस्कृत निष्ठ शब्दों का भरपूर और सर्वनात्मक उपयोग करते हुए कवि ने ‘गीतिका’ के गीतों में गंभीर चिन्तन, सांस्कृतिक संदर्भों, विविध प्रणय-स्थितियों को व्युत्पन्न करने की सफल चेष्टा की है। संगीतात्मकता के केन्द्र में रखकर रचे गये इन गीतों में कविता के अंश की और कविता की रचना-प्रक्रिया को असात रखने की सज्जता है। ‘गीतिका’ की भूमिका में निराशा में लिखा है - ‘प्राचीन कवियों की शब्दावली, संगीत की रक्षा के लिए, किसी तरह जोड़ दी जाती थी, इसलिए उसमें काव्य का एकान्त भाव रहता था। जाप तक उनका यह ढोंग प्रदर्शित होता है। मैं अपनी शब्दावली को काव्य के स्वर है भी सुनने की कोशिश की है।’^१

कवि की शिल्पी रूप ‘परिमल’ की ओर की गीतिका में अधिक उभरा है। उसमें एक तो, संस्कृत के नाप-तत्त्व को, उसकी संगीतात्मकता को, उसकी उमास-भरकता को हिन्दी के ग्रहणशील रूप में पुनर्निर्माण - पचाने की कोशिश है बावजूब है सामासिकता के उदाहरण स्वरूप ये कुछ ऐसे जा रहे हैं -

‘ज्वा-मुहु - नार गव-नार नर , (गीत सं० ३)

नव ज्वाङ्गु नर-स्त ज्वाङ्गु-नर , (गीत सं० १३)

तह नत-विजय जीवित मित-जय, (गीत सं० २३)

दुपार, बहुत कम शब्दों में गूढ़ कल्पनाओं की विन्यस्ति है ।

‘पावन करो मन’ (६) गीत में कवि ने रश्मि से नील कमल पर उतरने की प्रार्थना की है, जिससे कि वह कमल के क्युलों (कमल पर बीस की बेंदे पड़ी हैं, जिन पर कवि-कल्पना है कि वे सूर्य के विद्योत में कमल के नेत्रों में निःसृत क्यु-विन्दु हैं) को मिटा सके । कवि का शब्द-संग्रह इस पाव को समकाल में उत्कलन पैदा करता है -

प्रसू शरदिन्दु-वर
पद्म कमल-विन्दु पर
स्वप्न-जागृति सुख
दुःख-निधि करो मन !

‘कनामिका’ (१६३०) संग्रह में तत्काल शब्दावली पर आधारित भाषात्मक सौन्दर्य के प्रति कवि का समकाल और आत्म-विश्वास अधिक प्रकटित हुआ है । ‘प्रेमती’, ‘रत्ना’ जैसी उन्नी प्रणय-कविताओं में कवि ने धाराप्रवाह रीति में संस्कृत शब्दों का प्रयोग किया है । इन कविताओं की रचना के माध्यम से कवि ने इस धारणा का उन्मूलन करता है कि लड़ी बोली में संस्कार और परिष्कार की न्यूनता है । ‘कनामिका’ में ही ‘राम की शक्ति-पूजा’ है, जिसके उन्ने सुगठित रचना-विधान में लड़ीबोली पर आधारित काव्यभाषा की अनुसूची व्यंजना दामता उद्घाटित हुई है । रचनात्मक काव्य-व्यक्तित्व भाषा के किसी प्रीति को उन्मुक्त कर सकता है-यह ‘राम की शक्ति-पूजा’ में देखा जा सकता है, जिसका आरम्भिक तत्काल सामाजिक रचनात्मकता का उदाहरण है, जबकि कविता के बीच के क्षेत्र में व्यंजना का सुमान को प्रवर्धन भाषा की पीछे बाकरी को उभारता है ।

‘कनामिका’ की कुछ कविताओं की रचना के साथ निराशा दोरी शिल्प के प्रतीता के रूप में सामने आती है - ‘दान’, ‘वनकला’ और ‘सरोज-स्मृति’ में कविशक्त और यथार्थरूप शिल्प की सह-विन्यस्ति हुई है - हास और ही ‘सरोज-स्मृति’ में ही शोक गीति का दोहरा रचना-विधान तत्काल और तत्काल पर आधारित भाषात्मक संरचना - स्पृष्टगीत है । तत्काल शब्दों के बीच में तत्काल शब्द की निरसंबंध विन्यस्ति ‘कनामिका’ की अन्य कविताओं में देखी जा

सकती है, का प्रवृत्ति का और उपनक्षप परबत्ती गीतों में विकसित हुआ है ।

‘ ज्ञानिका ’ में जहाँ एक ओर ‘ गरण-दृश्य ’ भी सुन्दर - गंभीर गीति-रचना है, वहीं ‘ हुआ बासमान ’, ‘ ठूँठ ’, ‘ वे किसान की नयी बहू की लौटे ’ भी यथार्थपरक कविताएँ हैं, जिनमें गह्वरहीन समकालीन जमाने, जन-सामान्य में प्रचलित शब्दों का रसात्मक उपयोग किया गया है । अभिजातपरक कविताओं के मध्य का तरह की जन-संवेदना है संवेधित कविताएँ निराशा के गत्यात्मक काव्य-व्यक्तित्व का संकेत देती हैं । ‘ हुआ बासमान ’ का एक श्लोक उद्धृत किया जा रहा है -

बहुत दिनों बाद हुआ बासमान ।
निकली है धूप, हुआ सुश जमान ।
दिखी किसानों कलके पैड़
बाने जो की ठौर- गाय- भैंस - भैंड़
खेतों लगे लड़के पैड़ - पैड़
लड़कियाँ बारी की कर भासमान ।

वस्तुतात्पर्यता के स्तर पर उतर जाई यह भाषा यद्यपि किसी नवीन्यता को जाग्रत करती नहीं लाती, किन्तु कवि के दिशा-प्रयाण का संकेत देती है । सच तो यह है कि जन-साधारण के जटिलता शून्य मानसिक उल्लास के अवन में ऐसी ‘ सीधी ’ भाषा ही उदात्त होती है । ‘ सहज ’ कविता में तो कवि जो प्रकारान्तर है संवेदना और भाषा की सामान्यता, कृपता की ओर निर्दिश करता है -

सख सख पग धर बाजी उतर,
देख वे सभी तुम्हें पग पर ।
बह, जो सिर बोक छिये जा रहा,
बह, जो कंधे को मल्ला रहा
बह, जो हा जोर बतला रहा
देखूँ वे तुम्हें देख जाति भी है ठहर ?

‘ ठूँठ ’ कविता जिन रसा-विधान में बनी है । कवि ने ठूँठ

जो नामधेय तत्त्वों को उठाती, उठाती वस्तु का प्रतीक रूप में ग्रहण किया है, और उसके माध्यम से जीवन की उदासी, शीथिलता की नरमी व्यक्त करने में सफल हुई है। निराशा की ऐसी अवस्था नहीं जहाँ जीवन की रचना-प्रक्रिया की जागरूकता निर्मित होती है। मैं जैसा, स्नेह-निरी कह गया है। ("वर्णना" में संक्षिप्त) की भावभूमि के समानान्तर वह गीत निराशा की संतत विकसनीय और मौलिक रचना-प्रक्रिया का परिचायक है जो पूरे-जा-पूरा ही उद्भूत किया जा सकता है :

हूँ वर है गान ।

गयी छाती का,

गया है तब साज ।

जब वह काल है होता नहीं और

पलकित, फुलता नहीं जब वह धनुष-गा,

कुसुम है काम के फलत नहीं है तीर,

जहाँ मैं बैठते नहीं अधिक बार भार,

करते नहीं यहाँ दो प्रणयिनी के नयन-नीर ।

कैवल्य वृद्ध विषय एक

बैठता कुछ कर याद ।

ऐसी गीतों में जहाँ प्रसाधनों के वाक्योक्ति में मुक्त होकर अनुभव की उसकी पूरी गहराई में डूबा है। जीवन के छल जाने से उसकी शीमाहीनता और अनुभवीगिता के वैभव दृष्टांत की मार्मिक स्थिति का संक्षिप्त रूप हूँ के बिंदु में डूबा है।

१९३८ ई० में ही निराशा के 'जुलूसीदास' काव्य का प्रकाशन हुआ। इसमें संस्कृति की सफात्मकता के प्रश्न को उठाती 'मानसिकता' संस्कारशील शब्दों से भरी जाती है। हृद की मौलिक प्रकृति और उसका व्यापक शब्दों के बटल रूप, सुलभ-गंभीर कल्पनाएँ इस काव्य की सामान्य की चिंता में विशिष्ट बना देती है। जहाँ के शाब्दिक स्वेच्छाचार या दूसरी तरह से कहना चाहें तो मायागत वाग्मिवाच्य का 'राम की शक्ति-युवा' से भी अच्छा उदाहरण 'जुलूसीदास' में देता जा सकता है, क्योंकि यहाँ जहाँ संस्कृत के कौशलाधी शब्दों का भरपूर उपयोग

करता है, इतना ही नहीं, उनमें सम्पन्नता की भी अनुस्यूत करता है ।

शब्दों के अभिजात संस्कार का इतना दूरगामी उपयोग करने के बाद " कुसुमा " (१९४२) की रचना अपने सामने एक सुख जासूसी है ।

" कुसुमा " का सामान्य में रसी-रसी भावना के धोखाप्राप्त रसात्मक की शुरुवात करता है । जहाँ तत्काल शब्दों के भरपूर और बड़ा उपयोग है कवि ने हिन्दी के अभिजात शब्द-कोश की संवेदना की है, वहीं वहीं " कुसुमा " के माध्यम से एकदम साधारण ग्रामीण और कठोर शब्दों में गारा-भूरा वात्सविश्वासी व्यक्तित्व परिणत है और इस परंपरित धारणा को निर्मूल कर दिया है कि कविता की रचना के लिए संस्कारशील शब्द ही उपयुक्त होते हैं । यहाँ तो उई शब्दों और एकदम ग्रामीण शब्दों में ठंड मुहाविराजानी की सर्वथा नयी कामता मुखरित हुई है -

घट में उँड़ पैल हो चुह, गवों पर लफ़्फ़ प्यार ।

इस निहायत पैली जवाब में अभिजात्य पर सीधे व्यंग्य किया गया है ।

" कुसुमा " के बाद कवि का " अणिमा " (१९४३ ई०) काव्य-संग्रह प्रकाशित होता है । इसके प्रशस्तिपत्रों, बड़ाबोलियों को छोड़ दें, तो " अणिमा " में अभिव्यक्ति के विविध रूप दृष्टिगोचर होते हैं । संवेदना एवं भावना-दोनों ही स्तरों पर यह संकलन कवि-जीवन का संपि-स्थल है, जिसमें एक ओर " गीतिका ", " जनामिका " के तत्काल गीतों की-सी मृदु गीतात्मकता है, दूसरी ओर किसी भी प्रकार की लयात्मक उद्भावना है मुक्त गद्य-कल्प शब्द-प्रधान कवितारें हैं । लेकिन एक उत्तेजनीय तत्व यह है कि उत्तरीतिर अभिव्यक्ति की कृशता, और उस कृशता में कृशता से छिपी गहनता की ओर कविका मुकाबल होता जाता है । गीत संख्या ३४ का तीसरापन वक्ति ठंड में सामीप्य डंग है विवृत हुआ है -

प्रिय, मुझे वह चेतना प्यो पैह की,
याद प्यारी रहे बेचिंत पैह की,
लौकता-फिरता , न पाता हुआ,
मेरा प्रिय चारा ।

ऐसे शब्दों में शब्द पीलते नहीं, अपने भितकन में लपे का लपकलुत

प्रेषण करते हैं। पूर्ववर्ती काव्य के संस्कारनिष्ठ विंग-विन्वात की प्रवृत्ति घटती चली है, और बहुत परिमित सामारण वस्तुओं के लिये प्रतीक-विंग का काम होता है। "मैं बैठा" का कुछ-कुछ तटस्थ-भावात्मक "हट रहा मेला" और "कौह नही मेला" के प्रतीकों में सुसहित होता है -

पके अर्धेकाठ भरे
हुए निष्प्रम गाठ भरे,
काठ भरी मंड होती जा रही,
हट रहा मेला ।

जानता हूँ, कहीं-कहीं,
जो मुँह पे पार करने,
का हुआ हूँ, हँस रहा यह देश
कौह नही मेला ।

"मेला" का हटते जाना यहाँ उत्सव-सुख-वृद्ध-जीवन को सामने लाता है, वहीं "मेला" की क्षुब्धस्थिति वात्स-निर्भर, रक्ताशीलता व्यक्तित्व को उजागर करती है और "हट रहा मेला" के विषाद को पीछे कर देती है। विषाद और उपलब्धि की ऐसी ही सह-व्यस्थिति की जटिलता को लिये ने कितनी सहजता से काम की सूती डाल के विंग में अनुस्यूत कर दिया है, यह "स्नेह-निकेर" कह गया है "गीत में बैठा जा सकता है।" "गीतिका" के किञ्चित् शब्दावली में ऐसी सिद्धि आत्मसाक्षात्कार के गीतों के सामने "अणिमा" का यह गीत दृष्टव्य है, जिसमें सिद्धि का सारा उल्लास और आत्मीय अनुभव बहुत क्रोशकारिक है और है अंकित किया गया है -

मैं बैठा था का पर
तुम लगे फड़ रथ पर ।
हैं किरण फूट पड़ी
टूटी कुछ गई लड़ी
मूक गये पहर पड़ी
बाईं हति का परा

उतर चढ़ गही बाँह
पछी की पड़ी हाँह
सीकड़ ली गई देर,
बीती अधिका पर ।

यहाँ ' लाई हति क्य पर ' के मित-क्रम में सिद्धि की गुरुजान और परिणति को आध्यात्मिक अभिव्यक्ति दी गई है । इसी भावभूमि के या अन्य कोटि के पारंपरिक गीतों में पछी कवि लम्बे-लम्बे रूपों, समास-भदों की योजना करता था, किन्तु अब उसकी प्रवृत्ति एका (भले ही वह कितनी मध्यम कर्तों न हो) से उपरान्त होती जाती है ।

' कणिका ' की शुरूआत कवितारें ठेठ आध्यात्मिक शब्दावली और संरचना की दृष्टि से सफल बन पड़ी है। यह है बाजार ' कविता में गँध की रसित प्रवृत्ति पर सुझन और सधा-व्यंग्य किया गया है - कर्णन की निकान्त बसी समझी जानवारी किन्तु प्रस्तुत प्रसंग में बेमिसाल , लय-शून्य भाषा में । ' लगी न बार ' , ' बैठाही ' , ' व्याही ' जो गँवार शब्दों का बेलाग प्रयोग करने योग्य है -

"जवा है बार को पूरी धी ज्यों-त्यो,
टूटा रुमया सब होत लगी न बार ।"
वीर यह केश -

"बैठाही क्या जाने व्याही का प्यार ?"

रसित के रूप में कही मुखिया नामक स्त्री से कवक के बावजूद दुखिया रार नहीं कर सकता । परिस्थिति के बागे छुटने टुक देने की स्थिति को कवि कितनी कुशलता से व्यक्त करता है -

मार निकलार पर तेज कम बड़ा कठा,
पिछली बातों का काठी बातों ने चोटा गठा,
दुखिया ने सोचा, " जल पीके बिना पड़े मठा ,
कहा है पुराना तो सिंह है हूँ स्यार । "

दुखिया की मानसिकता को उरली के लिए देशात की . सब टकवाली भाषा से बेखबर कोई अन्य भाषा-रूप नहीं हो सकता था । शीघ्र

का यह कहा जाता है कि ' निराशा जिस वादनी की भाषा उल्लेखित करते हैं, वह वादनी कविता में उतना ही चिन्ता है, जितना जीवन में ' -^१ तो वास्तविक में जाती है ।

' कविता ' में प्रयोगवादी ढेरों की कविता ' बूँक यहाँ दाना अपनी लचीली गुरीज संरचना के कारण उल्लेखनीय है । इसकी कविता कुछ-कुछ क्लमट और पैकीदी है , तीड़-मरीड करने पर यही निष्कर्ष निकलता है कि इस कविता में वाण की प्रयोगवादी सम्यता पर व्यंग्यात्मक रीति से तीव्र कटाघात दिया गया है जिसमें सारे संघर्ष , सारे प्रिया-कटाघ-यहाँ तक कि निवृत्त वात्सीय माँ- बाप का रिश्ता - भी के जाग्रित है । ' दाना ' की यह शान है -

बूँक यहाँ दाना है,
सुतीला दीन है, दीवाना है
लौंग है महफिउ है
नग्ने हैं, साध है, किल्लार है और दिठ है
सम्मा है, परवाना है,
बूँक यहाँ दाना है -

सम्य तीन कवितारों में पर के पश्चिम की ओर रहती है (३६) , ' एडर के फिनारे दुकान है ' और ' कठारम के फिनारे कुहरी थी ' भी इसी संरचना में प्रयोगवाद को पूर्वाक्षिप्त करती है किन्तु उन्हें समझने में 'बूँक यहाँ दाना है' की तरह तीड़-मरीड नहीं करनी पड़ती ।

' कठा ' (१९४३) मूलतः माणिक प्रयोग है, जिसमें कवि ने ऊर्ध्व गूँजों की खानगी और ठीकप्रियता से प्रभावित होकर उन्हें हिन्दी गीतों में ढालने की साहसिक कोशिश की है । लेकिन यह साहसिकता अपने के स्तर पर महत्वपूर्ण नहीं-बल्कि तीर से कवि की विराट् रचना-प्रक्रिया के परिच्छिन्न में । हिन्दी कवियों की

१) कविता : उसी भाषा की लहास - विनोद
(काशीका) मास जुलाई-सितंबर, १९७० ई० ।

अपनी विशिष्ट प्रकृति है (और यह बात का मायाना के संबंध में का है) , जिसे वे गुरुओं की सविदना जो, जो सारा हंग में जोन जो वलन करने में फावली-उर्ध्व सञ्जावली की तरह प्रकाश नहीं हो सके । अतः ऊपर है कि लड़की-लौरी के लड़कन जो सँवारने में एक सारा हंग है वे गीत प्रकाशन हुए हैं ; इनमें उच्चारण-संगीत की प्रतिष्ठा हुई है, जो इन गीतों के प्रणयन में कवि का एक विशिष्ट उद्देश्य रहा है (दृष्टव्य ' भेला ' का आवेदन) । गुरुओं की परंपरा के अन्त में गीत अपनी प्रकृति में बहुत रचनात्मक का पड़े हैं- 'पै' बाहर में कर दिया गया हूँ , ' भिट्टी की माया छोड़ चुके , ' या प्रसिद्ध कछी ' काठे-काठे बाफ़ल राये न जाये बीर जाहर काठ । ' बाहर में कर दिया गया हूँ ' गीत में लीये-लाये शब्दों के सहारे साज्जामाया में बाहर बीर भीतर के तनाव को सटीक अभिव्यक्ति दी है । साज्जामाया के विकास-क्रम में ' भेला ' के कुछ शब्द-प्रयोगों का उल्लेख आवश्यक होगा - निराशा ने उर्ध्व-दिग्धी शब्दों के समन्वय या समास में नई रचनात्मकता विकसित करनी चाही है, किन्तु ये प्रयोग सफल नहीं बन पड़े हैं, जैसे - 'सुनहो-शाम ऐसे कामनाओं के कन देते' (गीत सं० २०) 'दिलाने को करीब दिये जा रहे हैं' / 'निराशा के डोर लिये जा रहे हैं' (गीत सं० ५२), ' मुक्ति के गुलाब न बटके' (गीत सं० ८०), ' सायास बावले हैं ' (गीत सं० ८२) । इनमें 'दिलाने को करीब दिये जा रहे हैं' और 'निराशा के डोर लिये जा रहे हैं' प्रयोग तो प्रतीत हैं सुदृढ़ चमत्कारिकता की गृहित करते भी हैं, किन्तु अन्य प्रयोग सफल नहीं जाते । यहाँ यह उल्लेख करना जाँगत न होगा कि कवि पहले भी फावली और संस्कृत शब्दों का समास निमित्त कर चुका है - ' परिमल की परलोक ' कविता का यह प्रयोग दृष्टव्य है - ' शत सख 'प्लुत प्यासाककणि ' गीतिका ' के पाँचवें गीत में कारण-जाम का समास ' कारण-जामपिये । ' ये दोनों उदाहरण भी सफल नहीं बन पड़े हैं, सिर्फ़ एक कौतुक की गृहित करते हैं ।

' नय पी ' (१६४६) मायाना और सविदना दोनों संदर्भों में कवि का विशिष्ट संकलन है, किन्तु ' सुदुरमुता ' के पहले संस्करण की ६ कविताओं के साथ अन्य नवीन कवितारें हैं । सुदुर की छोड़कर शेष सभी कवितारें ' सुदुरमुता ' में हैं, जो रचनात्मक सत्य-विधान की यात्रा की बीर जाने पढ़ाती है । प्रयोगशील मायाना का बहुत बड़ा उदाहरण ' कौतुक ' में है, जिसे पूर्वाग्रही दृष्टि से परतने पर

उसी रचनात्मक मूल्यवत्ता नहीं पहचानी जा सकती । यहाँ जब उन्मुख रीति है व्यंग्य की गृहित कला है -

दीखते हैं बापल ये काँटे काँटे,
 हाईकोट के बस्ते मत्तल ।
 यहाँ बाँटि, यहाँ नहीं करे,
 वाम घूँट देता नहीं करे ।
 यहाँ मानी मरा यहाँ टूट पड़े,
 तस्करे जानते हुए टूट पड़े ।
 फिर की कल बस्ती है नौद पर
 नास्ति जो नानी की गौद पर,
 नाम है छिगी, तनी है मु-मुम्मी
 भी छीकी की छम्मी है छुम्मी ।

इस बेलाग व्यंग्य में शौभाष्य है उसी जो पीड़ा है, वह 'बेला' की प्रसिद्ध कछी ('काँठ-काँठ बापल हाथ न लाये धीर ज्वाहरलाल ') की याद दिला देती है, यद्यपि उस कछी में व्यंग्य की सीधी मार है । जिविता की क्लाम बाह्य उपकरणों है मुक्ति दिलाकर उसे स्थायक बनाने की चेष्टा ' नय पते ' की बात विशेषता है । ' जुता भौंल्ले ला ' भी एक नजर में बेहद वर्णनात्मक जनिवाली जिविता कनी कठोर गवात्मकता में सार्थक व्यंग्य की गृहित करती है । ' छुरमुता ' में फिर भी निराशा व्यंग्य के लिए तरह-तरह के शीर्षों का उपयोग करते हैं - ठेठ किन्हीं औरतों का । किन्तु ' नय पते ' की इस जिवितावी की सपाट-क्यानी में निहित तस्ती व्यक्तित्व है । बहुत ठेठक पढ़ने से सारी सफ़ल नष्टप्राय हो गई है, बेतुकर निराश हो चुके हैं । जब इस कठोर परिवेश को वर्णन में प्रामाणिक बनाने के लिए उसी है चिरवी भाषा का उपयोग करता है और, तभी उसकी कनीयचारिकता में मरा-मुरा व्यक्तित्व उभरता है -

एक छुरी पल्ले पाछा पड़ा था
 बरकर जुल की जुल पर चुकी थी

खा हाड़ का पैप जाती है,
 गेहूँ के पैड़ रेंडे लड़ है,
 रेतिलारों में जान नहीं,
 मन मारे पर्याप्त कीड़ ताप रहे है
 एक दूसरे से गिरि गले बातें करते हुए
 दुष्टा शायद हुआ ।

सुक्त वाक्य तो यह एकाग्र से उपपत्ता है कि ऐसी धूर्त
 भागाँ स्वशब्दाच्चय " से एकदम लगे है, और यहाँ पर कविता कविता बनती
 है - नारीबाड़ी, प्रचार के विरुद्ध विपरीत । बरस का कुछ-का-कुछ करना, खा
 का हाड़ का पैप, गेहूँ के पैड़ का रेंडे लड़ होना, बेजान रेतिलारों का एक दूसरे
 से गिरि गले बातें करना - यह है शब्दों की बनावट, जिसमें पाठ की स्थिति समीप
 हो उठती है । निराशा ने अपने एक निबंध में गद्य की जीवन-संग्राम की भागाँ
 बताया है, उसको संदर्भित करते हुए डॉ० नामवर सिंह ने टीका ही कहा है कि
 निराशा की परवर्ती काव्यभागाँ की कुंजी वही गद्य है ११ निराशा की परवर्ती
 कविता की भागाँ उठी तराश हुए गद्य के सँधि में छलकर मिलती है और जब
 कवियों ने यदि नई कविता की छड़ियों से मुक्तकर एक नई जीवंत भागाँ गढ़ने में
 कामयाबी हासिल की है, तो उसमें कहीं-न-कहीं निराशा का भी हाथ है १२

परवर्ती गीतों की व्यापक उद्भावनाएँ " रीतिका " के गीतों
 की ही ही विविधता को कायम किये हुए है, और यह है कि जब कवि ने हिन्दी
 के निजी शीति-सौन्दर्य को विकसित करने की कोशिश की है । कुछ रूपों में तो
 यह कोशिश " रीतिका " के संस्कृत-निष्ठ गीतों से अधिक प्रीतिर लगी है ।
 निष्कामता की सुदृढ़ स्थिति के अन्त में कवि एक विरुद्ध चीरू बिंद का प्रयोग करता
 है । " वाराणसी " के अर्थ गीत का यह अंश दृष्टव्य है -

कि कस है जाना मन पाया
 समक भी कुछ न समक पाया,
 री निष्काम हुई काया,
 भी लोह हाड़ी-मनीनी ।

कभीनी साड़ी का बहुत सख्त और बुरा ढंग है बिंब-रूप में उपलब्ध निष्कामता में निहित स्वयंता, पवित्रता और पारदर्शिता को नष्ट करता है और कामना में ही उपजी निष्कामता की स्थिति संवेप को जाती है, कपिता का कुम्भ बन जाती है । " साड़ी " में जो सौन्दर्य और कामना है, " कभीनी " जोड़ देने में जो बुरा पुकार निकल जाती है ।

संवेपों के उपलब्धपन को यदि मैं पारि कीर्ति गीतों में सुतरित किया है । " गहन है यह लम्पकार " (अणिमा) " बाहर में ख दिया गया हूँ " (" केला ") भी गीत उल्लेखनीय है । एक दिना में " केला " का पृथ्वी गीत बहुत ठंड ठंड है, उस के ठहरपन में नामकीय किंगमिती को - या यों कहें-आधुनिक जीवन की विसंगति को-उत्पारता है :

गीत गाने को मुक तो,
वेदना को रोफे को ।

चोट लाकर राह चली
होठ के मी होठ छूटे,
हाथ जो पाथ्य थे, उन-
ठासुरों ने रात छूटे
कण्ठ रुकता जा रहा है,
जा रहा है काठ, वेतो ।

मर गया है जहर है
संसार भी हार का कर
बसंत है लौंग लौगी को
वही परिप्य न पाकर,
हुक गरी है जो धृया की,
क उठी फिर सीधे को ।

वही टखानी माया में संगित का जो सौन्दर्य (और नाक
की बात यह है कि वह ठंड हिन्दी का है) समया है, वह विविध रूप से वात्मीय

है। दूसरे शब्दों की सामोरी मीमांसा में जो 'द्विजिह्व' गहराई है, वह आधुनिक हिन्दी भाषा के स्वतन्त्र, समृद्ध व्यक्तित्व का साक्ष्य देती है। वेदना जो रोमों की कौरिका ही वेदना को गहरा देती है। अन्तिम वंश की गहरी ध्वनी को 'वेदना' श्रिया में किम साफ़गोई से जपि ने व्युत्पन्न किया है -

वेदना है लोग लोगों को
सही परिचय न पाकर,

यह 'वेदना' सामान्य 'वेदना' से कितना भिन्न है, इसका एकाग्र पूरे प्रांग की समझने पर ही होता है। जहाँ जो ये दो पंक्तियाँ बहुत सादी हैं, वहीं पूरी जिविता में सब से सरल गणानुवाद की भाव-युक्तता नहीं; किन्तु आधुनिक विसंगति है उषण दमघोंटि विनाश और तनाव को कलात्मक सामोरी के साथ जेहन में जैसी है - 'सही परिचय न पाकर लोग लोगों को वेदना है' - यहाँ सारे शब्द परिचित और गप-कल्प है, मगर जपि के आत्म-मन, आत्म-व्युत्पत्ति, वैयक्तिक पीड़ा से बनकर बाने के कारण विडम्बित तापे। कान के शप-रूप में जपि प्रकाश ने मानवीय जीवन की विडम्बना को सा साक्ष्य रखा है - 'दुखों का ही आवरण सदा अपने कलात्मक की जड़ता/महवान सही नहीं परस्पर की विश्व गिरता पड़ता।' ('कामायनी')

इस विडम्बना की निराशा ने गीत के वैयक्तिक रूप में अधिक भागिक और सब से बढ़कर साक्षरता मिश्रित आक्रोश के साथ सुतरित किया है। युग की विसंगति को, उसके पूरे तनाव में इन परवती गीतों की अनीपचारिक-आत्मीय भाषा खोलनी है।

निराशा की काव्यभाषा के विकास-क्रम में परवती गीतों की भाषा का महत्व दो कारणों से है - एक तो उनकी रचना के दौरान अपनी रुग्णता भाःस्थिति के फलस्वरूप अपना व्यक्तिकारिकता से उत्प्रेरित होकर जपि दुखों, अनु-प्राप्तों और ज्यों से डूबे जाता है, अन्तिम काव्य-संकलन 'साव्यकावली' (मरणोपर प्रकाश) के कुछ गीतों में यह प्रवृत्ति सब से ज्यादा प्रबल है। दूसरे, बहुतेरे गीतों की भाषिक संरचना जपि की वैयक्तिक रुग्णता के बावजूद परस्पर जीवनी-साक्षि से संयुक्त है। इसी कारण जपि आधुनिक परिवेश के तीक्ष्ण को ही

नहीं छूता चलता, अपितु मलिन-काहीन संवेदनाएँ- कातरता, वादना, स्नेह, वैराग्य भी लड़ीबोली के लैलाकृत गीतों में डालता है । वास्तविक जीवन के त्रास और मध्यकाहीन वादना का यह सामंजस्य निराशा के समुद्र, संश्लिष्ट व्यक्तित्व का प्रमाण है । " वाराधना " के गीत - कामरूप हरो काम ", वरुणा-रुण राम " में " विनय-प्रतिभा " की संवेदना सुतरित हुई है । " लवना " के " धन लखे मनस्याम न लखे " और " गीतगुण " के " फिर देखिये क्याम विराजे " में गुण्यमक कवियों की काव्य विश्वलता और एकतामिता है । " लवना " की " स्वयंकि " में कवि ने कहा है - लड़ीबोली की गाली के और चले रहने की आवश्यकता है, ये गीत भी उसी की पूर्ति करते हैं ।^१ एकसुख विविध भावभूमियों में कवि ने लड़ीबोली का उपयोग किया है, उसे माँगा है । " झुरमुना " और विशेषतः " बय पले " की जन-संवेदनापरक कविताओं की रचना-प्रक्रिया के उदाहरण भी परवर्ती गीतों में मिलते हैं । गीतों में यह संवेदना धीरे-धीरे और मार्मिक, सीखी तथा निमग्न हो गई है । " ऊँट-केल " का त्रास हुआ है, " मानव जहाँ केल घोड़ा है " और " वाराधना " के गीत अपनी तपाट कवानी में पूरे-के-पूरे युग की अमानवीयता, शोचन की उपाड़ देते हैं ।

कवि की मृत्यु के बाद प्रकाशित " साँध्य-काशी " संग्रह (१९६६ ई०) काव्यभाषा में विकास-क्रम के अन्तीत अवस्था ही प्रतिष्ठित किया जाना चाहिए । यों तो " साँध्य-काशी " के आरंभिक २२ गीत पूर्ववर्ती गीत-संग्रह " गीतगुण " से संगृहीत कर लिये गये हैं, और जो नये गीत हैं, उनमें से अधिकांश कवि की रहस्य मानसिक अवस्था की प्रतीति करते हैं - जहाँ लव के नाम पर पड़ी है, और - ३०वाँ गीत । एक वेश इस प्रकार है -

तेरा पानी भरन जानी है, पानी है ।

केल हारों में लालानी है, पानी है ।

गीत संख्या ३१ में क्लार-मंग और क्लार-विपरीत के क्लारवा कोई विशिष्टता नहीं, और ये विशिष्टताएँ भी किसी क्षण पुनरात्मकता की ओर संश्लिष्ट नहीं करती -

ताक कमिन् वारि,

ताक कम चिन् वारि ,

(हाँ, इनसे यह वाक्य समझा जा सकता है कि निराशा के मत में वाक्यमाणा को लेकर चारोंप से जेत का एक रचनात्मक वैपरीयनी कनी रही । वे उरीके विरिी एक स्थिर रूप से संयुक्त नही हो गए ।)

पुर्ववर्ती गीतों में कही-कही कमत्कार की जो प्रवृत्ति रही है (' वाचापना ' का ' उरीके छठ के पनाने का ' दृष्टव्य है) उसकी चरनता ' ताव्य वाकली ' के गीतों में देती जा सकती है । उरीके गीत कने ताव्य विधान में जीर शेष कुल कने फुटकर कही में का घात का वक्ता गीत देत है कि कवि कनी स्वस्था कौदशा में, युक्त के दौरान , माणा से भरपूर रचनात्मक कार्य होता रहा, उसकी भंगिमाएँ बनाता रहा । कवि कव भी जटिल मनोवैर्गी को, वात्मिक पूजाता के क्नुम्व को, जीवन के सुनेपन को जीत की नई भंगिमा में अनुस्यूत करता है यह नजरकंवाज नहीं किया जा सकता । उरीके गीत में भीगे हुए जीवन की रचनात्मक कविवशा जीर उनके साथ-साथ वृद्धावस्था एवं वासन्त भृत्य का रक्षास कवि नई डंग से करता है-

कय तुम्हारी देत भी जी,
रूप की गुण की, पुरीजी ।

वृद्ध हैं मैं, कृदि की क्या
सापना की, सिद्धि की क्या,
लिह चुका है फूल भरा
पंखड़ियाँ हो की डीरी ।

जीवन का सरा वास्वादन कवि कर चुका है । जब वृद्धावस्था में उसके वाक्यार्ण में क्या नवीनता हो सकती है ? यौवन छलने की स्थिति के काल के लिए वह फिर से फूल का बिंब रचता है - फूल कने विकास-काल में लिह चुका है, कव ती उसकी पंखड़ियाँ डीरी हो की है । यौवन की वस्थिरता जीर जीवन की परिवर्तनीयता के लिए यह बिंब बहुत संगत बन पड़ा है । यौवन जीर वादक्य - प्रतीकात्मक रूप में उल्लास जीर यकन - के परस्पर विरोधी रूपों की कवि माणा में का तरह उतारता है -

कड़ी की जो बोंब भरी
कन रही की कहीं भरी

वहाँ सिद्धुन पड़ चुकी है
बढ़ रही है रेश नीली ।

“ जौंस बही ” होने के ठठपन में जीवन का सामन्त-उल्लास मुरी हो गया है, “ मेरी कर्न ” की स्थिति जहाँ सपनता छा बैती है । इसकी बीर बौली में सिद्धुन पड़ जाने केर - मेर रेश के बढ़ते जाने का उल्लास उस सामन्त-उल्लास का बिल्कुल पीछे कर देता है । वीर में सामन्त मृत्यु के सामान्त में जीवन की उष्णता के साथ का मार्मिक खेल हुआ है -

बाग सारी फुँक चुकी है,
रागिनी बर रुक चुकी है,
याद करता हुआ जीवन
धीर्ण ज़ेद बाज सीली ।

जो वहाँ में कवि कात्कार से बिल्कुल परे छेकर जीवन की उसके निवृत्त रूप में देखने की कोशिश करता है । सारी बाग के फुँकी, रागिनी के रुकने की सम्युन्यता का एकाग्र जीवन की प्रतिक्रिया में पूर्वान्य हो गया है -

याद करता हुआ जीवन
धीर्ण ज़ेद बाज सीली ।

जीवन कम समीप्य रूप में कुछ कवि के सामने नहीं है, बल्कि उसकी याद की जा सकती है । निराशा की हस्तालिपि में यह गीत का एक और पाठ है जो “ साम्य-बागिनी ” में संकलित है । वहाँ “ याद करता हुआ जीवन ” के बजाय “ स्मरण में है बाज जीवन ” प्रयोग है, जो स्मृति-रूप में शेष (अन्यथा अपने अधिकार से बाहर) जीवन की ऊँचा की अधिक मार्मिक तीक्ष्ण के साथ गहरा देता है । पूर्ववर्ती गीतों में “ वही, ” “ स्नेह - निकर बर गया है ”, “ मग्नता-रक्षण मन ” की संवेदना है जिसका-कुछता यह गीत अभिव्यक्ति की नई दानगी प्रस्तुत करता है ।

निराशा की वीर कविता परीक्षित जीवन का विषय हुआ है “ बहुत विश्वास है संवर्ण-यम्य का खेल करती है । वीर कविता की रचना में कवि ने जो अपनी असाधारण मान्य दीक्षा, एकांत तत्त्व और एक तत्त्व

शब्दों के मेल से शिरपी सुकनात्मक भाषा, अनुकरण-धर्मिता से विरहित मुक्त जटिल रचना-विधान का परीक्षाण नै शिर से दिया है, और अपने में यह सुख अनुभव है कि यह परीक्षाण बहुत सफल बन पड़ा है। 'पञ्चोत्कृष्टित जीका का विषय सुका हुआ है' के रूप में कवि राग-द्वेष से अपनी व्यंग्यता का उत्कृष्ट काया है, सारी लोभनाबी, क्षमाणी का विषय सुका हुआ है-यानी वास्तव्य मृत्यु के निष्ठ उसका तटस्थ मानस उनका अनुभव ही नहीं करता। संवरण-समय होने के बावजूद अपने भी-सु व्यक्तित्व के रक्षण से वह पराजय का बोध नहीं करता -

बाशा का प्रदीप जलता है हृदय-सुन्दर में,
व्यकार-मध एक रश्मि से सुका हुआ है

'सुका' शब्द की ठठ तद्धन्वता में रसी-सी सुगन्धीलता तत्त्वान संज्ञा 'रश्मि' के बाणीक का और उन्मुख प्रसार करती है। यहाँ अपने जीवन को लीला-भाव से देखने की प्रवृत्ति का तरह के संकलन की और कवि को प्रेरित करती है -

लीला का संवरण-समय फूलों का भी
फलों फले या फरे अकल, पातों के ऊपर
सिद्ध योगियों भी या साधारण मानव
ताक रहा है भीष्म छरी की जठिन रोज पर।

भीष्म के रूप में परिकल्पित करके कवि इस तरह संवरण समय के प्रति उन्मुख और निर्दिष्ट दृष्टि प्रस्तुत करता है। यह संवरण-समय फलजुक्त फूलों की तरह करणी या सफल कर जायगा, सिद्ध योगियों की श्रौति अज्ञान होना या साधारण मानव की तरह इसका पता कवि को नहीं। अपने समुद्र काव्य-सुका के बीच से उत्पन्न वास्तव्यानुसृष्टि का वक्ता कवि 'गद्' शब्दों के सिंहावलीक के माध्यम से करता है। अंत में, अपनी शक्ति-संपन्न देह (और किसी स्तर पर का भी की जीर्णता का ठठ चित्र प्रस्तुत करने के बाद कवि जीका के नये प्रभाव की वाशा करता है -

फूल जुकी है हाथ डाल की तरह ली की।
पुनः खोरा, एक बार फरा ही की का।

निराला की समूची काव्य-श्रुष्टि का अध्ययन का निष्कर्ष पर पहुँचाता है कि उनका विराट् काव्य-व्यक्तित्व सर्वत्र जन्मैनी, पैदा हो उठाही रहा है। जोर कवि 'जुही की फली' को उसकी पूरी सुकुमारता में चित्रित करता है, तो 'रानी और कानी' में कानी रानी की कठोर दिनचर्या और उसके मानसिक द्वन्द्व को उभारता है। 'राम की शक्ति पूजा', 'कुत्सीदास', में अभिजातधर्मी ब्रह्मकार की वैदनी मुखरित हुई है, दूसरी ओर 'जुहुरमुता' और 'नय पौ' के प्रणयन में परिवेश-प्रवण कवि व्यक्तित्व की पूरी सजावट दिताई देती है। यहाँ तक कि 'बैठा' की गुच्छ परंपरा के लक्षित्व ने तब तक निराला-काव्य की उपलब्धि किसी भी मूल्य पर नहीं है, लेकिन उनकी रचना में भी कवि का आत्म विश्वास संश्लिष्ट नहीं हुआ है। आज का काल है - 'प्रायः सभी दृष्टियों में उनको (पाठकों को) फायदा पहुँचाने का विचार रखा गया है।' (डॉ० बैठा का जीवन)। यह विश्वास कि यह कुछ दे रहा है, कभी हात नहीं होता और न त्याग्य व्यक्तित्व में कभी क्वस्थिति उपलब्ध भी है - पर अक्षर या एक पल्लवित - यत् । डॉ० रामरत्न भटनागर ने ठीक ही कहा है कि 'निराला के काव्य में सही-सही का काव्य संभावनाओं के संसार में विचरण करने लाता है।' - १

दूसरी बात यह है कि निराला में एक ही काल में विविध रचना-प्रवृत्तियाँ जागरूक रही हैं। 'कानिका' और 'अणिमा' संकलन का अध्ययन का अच्छा प्रमाण देता है। अतः निराला की काव्यमात्रा के विकास का अध्ययन काल-क्रम में करने से यह परिणाम नहीं निकाल लेना चाहिये कि कुछ मात्रा-रूप उनके काव्य में कुछ काल में उभरा और फिर बाद में उसका मात्रा-रूप विकसित हुआ। वास्तविकता तो यह है कि और यह उनके निर्वच्य काव्य व्यक्तित्व का प्रमाण है कि वे किसी भी मात्रा-रूप से बँधे नहीं हैं। मोटे तौर पर, हमको की, विश्लेषण की, सुविधा के लिए कहा जा सकता है कि अपने आरंभिक काव्य में वे सत्सम-जमी रहे हैं, परन्तु काव्य में सत्सम-प्रिय। शब्दावली के रचनात्मक प्रयोग की रक्षा करने की दृष्टि से उनकी विकास-मात्रा सत्सम, सत्सम से देश की ओर रही है। लेकिन सत्सम मातृ के सत्सम रचना-विधान के दौरान की काफी संख्या

में संस्कार-निष्ठ गीतों की निर्मित हुई है । और अधिकतर तो एक ही विधान में उन्होंने तत्सम-तदुपम की टकराहट से माणिक ऊर्जा उत्पन्न की है । कवि की वह प्रवृत्ति उसी माणिक उन्मुक्तता और रचना-शक्ति की परिचायिका है । एक और उनकी काव्य-भाषा में व्यक्तियोग्यता, गहन गीतात्मकता, सूक्ष्म परिष्कारण है, कुररी और जर्नल-कहलपन, मध्यात्मकता और ठेठपन है । दोनों भाषा-स्तर निराळा के काव्य-व्यक्तित्व के अभिन्नत्व की है ।

(स) विविध रूप

निराळा के मानस में काव्यभाषा की ठेकर गहरी बैठी उनके विविधभाषा-रूपों में मुखरित हुई है । उनकी भाषा की विविधरूपता जहाँ उनकी संवेदना की व्यापकता की और ऐक्य करती है, वहीं निराळा के उन्मुक्त काव्य-व्यक्तित्व की उजागर करती है, जिसके कारण वे अपने की किसी एक भाषा-रूप से बाँधित नहीं, बरन् काव्यभाषा के विविध प्रौढों से रचनात्मक उन्मेष की गतिशील करते हैं ।

तत्सम सम्भावना पर आधारित निराळा की काव्यभाषा का वैशिष्ट्य कई रूपों में पैदा हो सकता है । समास-बहुल विच्छिन्न शब्द-योजना में उन्मत्त गहरा व्यक्तित्व और शिल्पी रूप मुखरित हुआ है । काव्यभाषा के लिए व्येष्टित समाहार-गुण की अवस्थिति निराळा ने इस भाषा रूप में बहुत कुछ समास-योजना की सहायता से की है । " राम की शक्ति पूजा " के जीवनवी हृन्नों में समस्त पदों के कारण विशेष भाव्यता का गई है । अनुमान का प्रबल कल व्याजानुशी पर्वत के बीच में व्येष्टित हुआ है, लेकिन यहाँ पैदा की चीज प्रवाहपूर्ण समास-योजना है - " उद्गीरित बाहुन-भीम पर्वत कवि चहुँ प्रहर, " भी कवि यह घोषित करता है कि हिन्दी काव्यभाषा के व्यापकत्व का ही वास्तविकतानुसार सामासिकता की और है भाषा का सकता है ।

समाप्तों के बावजूद है मुक्त तत्त्व-प्रधान काव्यभाषा का जीवन्मुक्त अधिक प्रयोग कवि ने किया है। इस तरह की भाषा के वस्तुगत कठोर और कोमल दोनों रूपों की रचना में वे सिलसिले हैं। "याद-राग", "जागी फिर एक बार"। "राम की शक्ति-मुखा" कविताओं में एक साथ दोनों रूपों का नियोजन हुआ है। विशेषतः "जागी फिर एक बार" में कठोर और कोमल दोनों स्तरों पर जागरण की परिकल्पना भाषा के इन दोनों रूपों में बहुत प्रभावी ढंग पर है।

तद्वन् शब्दावली में रचनात्मकता की हर संभावनाएँ विवृत कर निराशा में अपनी काव्यभाषा की नयी दिशा विनिरूपित की है, जिसमें कौचित्य भाषा के सभी उपादानों - ललात्मकत्व, सुघर छंद, सुघरी शब्दावली को छोड़ दिया गया है। शब्द-प्रयोग की दृष्टि से उन्होंने तत्त्व और तद्वन् दोनों शब्दावली पर वाधारित भाषिक संरचना में मौलिकता और विशिष्टता का परिष्कार दिया है, किन्तु तत्त्व प्रधान काव्य में ये गुण निराशा के गहन अध्यवसाय के कठ पर समाविष्ट हो चुके हैं, जबकि तद्वन् प्रधान काव्य में उन्होंने स्वाभिव्यक्त शब्दों की सुकल-कामता का उपयोग किया है। "कुसुमा" और "नये पते" में काव्यभाषा की समस्त आभरणों से मुक्त कर अधिक स्वायत्त और आत्मनिर्भर बनाने की कोशिश है, ठीक उसी तरह, जो इन रचनाओं की संवेदना एकदम ठंड है, कमदीय है। "कुसुमा" के मुँह से दुनिया पर के ज्ञान-विज्ञान की बातें कल्लाकर निराशा उसे कोई ज्ञानी संस्कारशील नहीं घीबित करते, बरसू उनका उद्देश्य चौकानिवाली, व्यंग्यात्मक आधुनिक शैली के माध्यम से सामान्य साधारण ("कुसुमा") की सार्वजनिक प्रतिष्ठा है। परवती गीतों - ('बेना', 'बाराचना'; 'गीतुब', 'साव्य-काफ़ी' में संकलित) में भी निराशा ने शब्दावली के तद्वन् रूप की ओर अधिक मुकाबल रखा है।

"कुसुमा" और "नये पते" तथा परवती गीतों की तद्वन्-प्रियता में मुख्य विवेक किया जा सकता है। "कुसुमा" में प्रवती की मुद्रा में ठंड, ग्रामीण क्रतुव त्यागधर्म अंकाव्योचित शब्दों की हूँ-हूँकर रहने की प्रवृत्ति है और विशिष्टता यह है कि निराशा जो कुछ रचनाकार के द्वारा एक बेतार्क वाचस्पकता के रूप में प्रयुक्त किए जाने के कारण तद्वन् की यह प्रवर्तन प्रियता सत्कती बिलकुल नहीं, बल्कि "कुसुमा" के गौरी शब्दावली के बाद यह एक विशिष्ट शैली के निरालाभता

के रूप में निराशा को स्थान देती है। यह दूसरी बात है कि इस प्रकार की घोषित तद्भक्ता, वाग्व्यवहार, मन्दैर शब्दों की नियोजना पल्ली नज़र में पाठक या समीक्षक को असमान्य लग सकती है, ठीक उसी तरह, जो पूर्ववर्ती कौत्सिक काव्य - राम की शक्ति पूजा, तुलसीदास - में किष्ट शब्दावली और दुर्लभ समास-योजना की अधिकता एक दृष्टि में निराशा की काव्यभाषा के अंतर्गत और पाण्डित्य-प्रदर्शन का रस्ताग करता है, किन्तु पुनर्निर्धारित होकर गंभीर रीति से विचार करने पर वह संस्कार बहुत तत्सम शब्द-योजना और परवर्ती काव्य की तद्भक्ता दोनों ही कवि की योजनाबद्ध मानसिकता का प्रतिकरुण लगती है। "कुसुमा" की घोषित तद्भक्ता का एक उदाहरण द्रष्टव्य है :-

नहीं भैर हाड़ काटि काठ या,
नहीं भैरा कवन काठीगोठ का ।
रस-ही रस-में हो रहा,
सफ़ेदी को बहन्म होकर रहा ।

"नै पत" की भाषिक संरचना तद्भक्ती है। पल्ली कविता "रानी और कानी" की प्रियाएँ देखने योग्य है :-

रानी जब हो गई स्यानी,
कीनती है, लौंछती है, बूटती है, पीसती है,
छलियाँ के सीछे अपने रहते हाथों मीसती है,
पर बुहारती है, कापट कैसती है,
और कड़ों भरती है पानी,

काव्यशास्त्रीय दृष्टि से उपरिक्त इन देहाती प्रियाओं में कवि ने किन्ना रचाव भा दिया है, यह उत्तेजनीय है। इन रहसी-मिठी प्रियाओं में रानी की परिवर्तनमय और एकान्त कठोर दैनिक क्या और-रोमान्टिक तत्समता के साथ जोड़ी गई है। "अणिमा" की कुछ कविताओं - "यह है बाजार", "बूँक यहाँ बाना है", में भी बाजार के ठंड रूप का प्रयत्नपूर्वक उपयोग करने की प्रवृत्ति है।

किन्तु परवर्ती गीतों की तद्भक्ता अघोषित है, ठीक उसी

तबह जो इन गीतों की रचना में प्रायः कायाकलीनता का लक्ष्य होता है। जो प्रयत्न है जो वाग्रह है, वह भी सख्यता की ओट में हो गया है। गीतों के लौकिकानुक्त गुण और लघु विधान में बनाया रीति है रीति पर लक्ष्य शब्द पूरे गीत को एक अतिरिक्त नित्य और शक्ति प्रकट दे देते हैं। निराशा की काव्यभाषा की प्रश्रिया के सन्ध्या में एक बार उद्धृत कीर विश्लेषित वासी शब्द " (जा की हुई वासना वासी) " इसका एक प्रकार का उदाहरण है। शब्दावली और गद्य दोनों स्तरों पर लक्ष्यता को अपना कर कुछ कवि लोक-मानस की गुण-विपरीत लक्ष्यता की पूरी सुझावता है गीत में सुलभित कर सकता है, करता है। " कबो " का " कौनो " न नाव का ठोव , क्यु " गीत का लक्ष्य का व्यावहारिक निदर्शन है, जिसे पूरे का पूरा उद्धृत किया जाता है -

कौनो न नाव का ठोव , क्यु ।

पूछा पारा कौन , क्यु !

यह घाट कही जिस पर मैं कर

वह कही नगाती थी मैं कर

कौनो रह जाती थी कैसकर

कौनो न कौनो पौव , क्यु ।

वह मैं बहुत दुख कसती थी

फिर भी कभी मैं रहती थी

सब की पुनती थी, रहती थी,

देती थी सब के पौव , क्यु !

सामाजिक संलोक के संन में रहकर भी कभी प्रेम का निर्वह करवाली ग्रामीण प्रेमिका का संन इस मर्मस्पर्शी गीत में जुड़ा है, और गीत की यह मर्मस्पर्शीता परिचित काव्यीय और वाच्य ही काव्यास-प्रयुक्त लक्ष्यता के कारण संभव हो सकी है। " गीतिका " के " संस्कृतानुक्त गीत और " कबो " का " वासना " " गीतिका " का " वाच्य-काव्यी " काव्य-काव्यी के ठेठ भाषा-गीत परस्पर विरोध में अतिरिक्त है, ठीक वैसी ही, जो " लुखीपार " और " लुखीपार " की प्रकट विरोध लक्ष्य-लक्ष्य योजना है।

निराशा की काव्यभाषा का एक अन्य रूप (जो-ही वह एक प्रयोग हो)" केरा में देखा जा सकता है, जिसमें कवि ने हिन्दी काव्य को उर्दू-फ़ारसी काव्य की खानगी देने की कोशिश की है, यद्यपि इस कोशिश में वह बहुत कम जगहों में ही सफल हुआ है। फ़ारसी कवियों की हिन्दी काव्य में टाँपने की प्रवृत्ति किसी रचनात्मक उन्मेष को नहीं जगृत करती। हिन्दी भाषा की सूक्ष्म व्यञ्जनात्मक प्रवृत्ति उर्दू कवियों की ताकगीर, नापुनर्निष्ठा, सान्त्वनात्मकता का बहन नहीं कर पाती। इस रूप में कवि पर प्रयत्न की यह लाफलता कुछ कवि की कदामता को नहीं धोखा देती। इस प्रयोग की निमित्त यही हो सकती थी। एक उदाहरण इस प्रकार है :-

निहार गुम्हारी पी,
कि जिले बेकरार हुआ,
मार में गैर है फिर जर,
निहार है पार हुआ।

उर्दू-फ़ारसी काव्य के वातावरण में इस तरह की संवेदना और काम-मगिमा करती है, किन्तु हिन्दी काव्य के वातावरण में वह तथैव नहीं हो पाती। यह उदाहरण कवि की उर्दू शब्दावली और उर्दू-रस योजना की बानगी दिखाने के लिए दिया गया। उर्दू रस में संस्कृत शब्दावली का प्रयोग और भी लाफल हुआ है :-

गुम्हें देखा, गुम्हारे स्नेह के नयन देखे,
देखी लज्जित, नज़िनी के ललित कन देखे।
प्रेम की लाग बुझी, जग देख की जो लगी,
पुल के हाथ कले, पुल के कन देखे।
सत्य की बात बंधी-बाँध-मिचोनी के लिए
गुम्हो-शाम ऐसे कामनाबी के कन देखे।

एक नई शैली की लौकिकपूर्ण मरत्वाकांक्षा के सिवाय उस शीत में निवास की प्रीति, विदना की कामना या तीव्रता का कोई उत्प्रेक्षणीय तत्व नहीं दिखाई देता। जीवन संघर्ष में 'गुम्हो-शाम' और 'कामनाबी' के

क्यन ' भी विरुद्ध उर्दू-संस्कृत प्रयोगों का भेद रक्षणात्मकता की दृष्टि नहीं करता है ।
 ' केश ' के जो गीत कुमुद के नये वाक्याम विकसित करते हैं- भी, बाहर में कर दिया
 गया हूँ (गीत सं० ३८), वे उर्दू-क्यन प्रणाली से लगे हैं । अतः इस प्रयोग में उनका
 समावेश नहीं किया जा सकता । हाँ, उनकी सफलता कवि की गुणों के संबंध में
 उपर्युक्त मान्यता को प्रमाणित ही करती है ।

तत्तम तद्भव के रजान्त प्रयोग से केश दोहरे भाषा-शिल्प
 की यह अवस्थिति के रूप में निराला ने काव्यभाषा को एक लचीलापन दिया है
 और इस दिशा में वे आरम्भ से प्रयत्नशील रहे हैं । भाषा-स्तरों का यह दोहरापन
 शब्द-संयोजन और संरचना दोनों स्तरों पर तत्तम-तद्भव शब्दावली के सम्मिश्रण से
 संभव हुआ है । ' कनामिका ' संस्कृत की तीन अवधारणें ' दान ', ' कवला ' और
 ' सरोज-स्मृति ' शिल्प के दोहरे रचाव के उदाहरणस्वरूप रही जा सकती हैं । ' दान '
 में दोहरे शिल्प - कौशिक और यथाकाम - का प्रयोग कवि ने क्रमशः सुकुमार और
 तीव्र मनःस्थितियों को उजागर करने के अभिप्राय से किया है । प्रातः-पर्यटन में
 प्रकृति के मनोरम दृश्यों से प्रभावित कवि-कल्पना इस तरह के क्लेश की ओर प्रवृत्त
 होती है । पहला कंड प्रष्टव्य है -

बासंती की ओस में तरुणा
 सौकता स्वस्थ मुख बालारुणा
 शुभ्रत सस्मित शुभ्रत कोमल ।
 तरुणियों सदृश किरणों के चंचल
 किरणों के अवर यौवन-ज्वर
 रक्तम मन्दु उद्धत चटपट,
 झुलती कलियाँ से कलियाँ पर
 नव बाधा नवल स्पर्श भर-भर ।

सुलोच्चा में कवि मनुष्य की विश्व-ग्रह में सर्वोच्च स्थान देता
 है । कवि की इस कोमल परिचल्पना की वाचातक्य उल्लास है, जो वह पथ के एक और
 कृष्णकाय, कंठाक्षय मिठारी की बेटे हुए देखा है । कल्पना-विभाग में रही हुई
 भाषा बहुत लचीली ही जाती है :-

जति कठिण कण्ठ, हे तीव्र स्वास
 जीता ज्यों जीवन से उदास
 डौता जो वह कौन-सा शप ?
 मीनता कठिन कौन सा पाप ?
 यह प्रश्न सदा ही है पथ पर,
 पर सदा मीन छाका उत्तर
 जो बड़ी क्या का उदाहरण
 वह फाट एक उपायकरण ।

मानव की श्रेष्ठता की परिकल्पना जो दूर कनिक्खली राम मक
 विप्रवर पर जिव की दृष्टि पड़ती है, तो शिव पर सखि, दुर्वादि, लाण्डु और
 तिष्ठ चढ़ाकर बाहर जाते हैं और कपियों को मकौली से पुर निकालकर देते हैं ।
 कंकाल शेष मिट्टीकी और उनकी दृष्टि नहीं जाती । वीर्य वेश का व्यंग्य वैतन
 योग्य है -

मकौली से पुर निकाल दिए
 बड़ी कपियों के हाथ दिए
 फाटा भी नहीं उबर फिर कर
 शिव और रहा वह मिट्टी स्तर ।
 चित्ताया किया दूर दाम
 बीजा में - यन्त्र, श्रेष्ठ मानव ।

“ दाम ” और “ मानव ” की तुलना में निश्चित दाम और व्यंग्य की संश्लिष्ट
 व्यंग्या समाज की विषम स्थिति को धारण लाती है । यद्यपि “ दाम ” कविता में
 व्यापक शिल्प का वाग्रह नहीं है, उच्चावही प्रायः तत्समाधारित है ; किन्तु अपनी
 प्रकृति में वह स्टीर है, यथार्थ निष्ठ है । प्रारंभिक वंश के कविनात्मक शब्द-संयोजन
 से वह बहुत रक्षात्मक कुख्याति के साथ जुड़ा है । “ कनिक्खली ” में शिव के मानसिक
 दम-साहित्य-वीर्य में निरावर, रक्षात्मक व्यक्तित्व का सही मूल्यांकन न होने से
 उत्पन्न विनाश को उभारा गया है, जिसका परिणाम उपवन की पैठा अपने कर्म-स्टीर
 और निःसुख जीवन का उदाहरण देकर करती है । प्रारंभिक वंश का प्राकृतिक दृश्य

जीर उसी कवि की मनोभूमि का सामुदायिक संबंध ग्रीष्मलाप धरती जीर उगेजित
कवि-मानस-विशुद्ध शब्दावली में व्यक्त हुआ है जीर उसके बाप कवि के आत्ममथन
(यहां सोचा न ली-जने मधिव्य की रचना पर फर रहे सभी) की शुरुवात
बोलवाउ की भाषा में होती है। 'कैला' का उद्बोधन भी कुछ किन्तु सज्जा है
पृथक जीर प्रवास्तुणों भाषा में व्यक्त हुआ है। इस संदर्भ में एक कंठ द्रष्टव्य है :

भाष में हरा में, घेत मंद लैं दी कैला,
बोली वस्तुट स्वर से यह जीवन का कैला ।
ककता पुपर बाहरी वस्तुओं को ठेकर ।
त्यों-त्यों आत्मा की निधि पावन बनती पत्थर ।

‘सरोज स्मृति’ जैसी अद्वैतात्मक अधिक प्रीढ़ जीर पुष्पार-
पार्थिक कविता में शिल्प का दोहरा रचाव (जीर वह भी तत्त्व के आभिजात्य है
तद्भव के ठेठपन की नायक जीर साहित्यिक टकराव प्रस्तुत करते हुए) जीर भी
उत्कृष्टनीय है। अपनी युवा कन्या सरोज के संवरण-काल के दिव्य चित्रण के साथ
‘सरोज-स्मृति’ कविता की शुरुवात करता है। एक जीर कवि कन्या के यौवन
जीर विवाह की पुष्पार स्थितियों का बिना रिठे-ठुठे जैन करता है, जिसमें माउकीश
का बिंब है, ऊँचा का जागरण हृद है, मीगावती की उमड़न जीर पाँच का संश्लेष
है, जीर है - कवि के कर्तव्य की प्रथम नीति कृपार-स्वल्प सरोज की मूर्ति -

तु झुली एक -उज्ज्वाल-की
विश्वास -स्तब्ध बँव की-की
नत नयनों से जालीक उतर
कौनों कवरों पर धर-धर-धर,
फला मैं, वह मूर्ति-नीति
भर कर्तव्य की प्रथम नीति-
कृपार, रक्षा जो निराकार
रस कविता में उज्ज्वालित -भार
नाया स्वीयि-प्रिया-की
परता प्राणों में राम-नीय
रवि-रूप प्राप्त कर रक्षा वही,
जाकाउ कौन कर बना वही ।

ऐसे कर्मों के मध्य जिन कवि-जीवन को विडंबना, संपादन की कमीति और सब से बढ़कर काव्य-सुख-समाज की सड़ी गली मनोवृत्ति पर तीव्र कशाघात कवि ने ठेठ, टक्काली भाषा में किया है :

वै जी यमुना के - ऐ कछार
पद-कट विवाह के, उधार
साथ के मुख ज्यों पिये तेल
जरीये जूत से उकेल
निकल, जी ठेठ चोर-गंव,
उन बरणों को मैं यथा बंध,
कल प्राण-प्राण से रहित व्यक्ति
हो पूर्ण ऐसी नहीं शक्ति ।
ऐसे शिव से गिरिजा-विवाह
करने की मुझको नहीं चाह ।

झायावादी काव्य और निराशा को उदात्त-बौद्ध कल्पना का श्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करनेवाली - 'सरोज-स्मृति' कविता में इस तरह के प्रयोगवाद की पूर्वाश्रित करने वाली उपमाओं - 'यमुना के कछार', 'उधार साथ के मुख', 'जरीये जूत से निकलती गंव' - की पैठानि नियोजना निराशा के विराट् काव्य-व्यक्तित्व की और संकेत करती है, जिसमें शिव के प्रति झुठलावादी दृष्टिकोण न होकर भाषा और संवेदना का रचनात्मक रिश्ता कायम करने की तत्परता है ।

इन विविध भाषा-रूपों के अध्ययन से एक प्रश्न यह उठता है कि निराशा की अपनी ज़ीन कौन-सी है, किस भाषा-रूप की और उनका अधिक मुकाबल है ? वस्तुतः अपने जीवन की तरह निराशा ने अपने काव्य को भी उन्मुक्त रखा है । इसी उन्मुक्तता के कारण है कि इसी की भाषा-रूप से अपने को बाँधती नहीं है, कोई भी भाषा-रूप-जैसा भी शक्यात्मक क्यों न हो - उन पर हावी नहीं होता, और शक्यात्मक कवि-व्यक्तित्व की यह प्रतिनिधि विशेषता है । अपनी ही बनाई हुई सड़ि की सौझीत बना रहना के संकट में क्यूँ साहसिकता का

परिचायक है, और तोड़ते चने का यह साख पुराने की छटाने के समिप्राय है नहीं है, वरन् भाषा और एही वजह से संवेदना के सत्ता उन्नीय, अन्येषण और विकास के उद्देश्य है परिचायित है । तत्पश्चात्, प्रधान काव्य को हम एक दृष्टि से उनका प्रतिनिधि काव्य कह सकते हैं ; किन्तु रचनात्मकता और हुए नाम में अनुभव के कृत काव्यम तदनुभवपरक काव्य में ही उपलब्ध होते हैं । जन्मा तो यह चाहिये कि ऊपर ऊपर कवि युग संयुक्त के कारण तदनुभव प्रतीत हो गया है । जहाँ उनका कौटिल्य और रोमांटिक काव्य उनके जड़ियाँ रूप (यद्यपि यह 'जड़ियाँ' रूप कुछ भिन्नकर चिंतन की गरिमा है संयुक्त है) को सामने लाता है, वहीं उनके वस्तुवादी काव्य में कविता की रस की सुकुमारता, लय के लोच, ध्वनि-वाचनी भी उपादानों से मुक्त कर अधिक यथाव्याप्ती, वात्मानिमी और स्वायत्त जानने की चेष्टा है ।

तत्पश्चात् और तदनुभव संवेदना के विश्लेषण-ग्रंथ में एक कठोर और महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है कि क्या निराशा भाषा के परवर्ती ठेठ रूप में 'राम की लज्जा-मुखा', 'बुझीदास' या फिर 'गीतिका' के गीतों जैसा सूक्ष्म - जटिल कवि-कवियों, स्तुत्युत कर सके हैं ? इस प्रश्न का सही उत्तर निराशा की संवेदना के परिप्रेक्ष्य में ही दिया जा सकता है । परवर्ती गीतों में काफ़ी संख्या वस्यष्ट भावभूति वाली गीतों की है । उनको छोड़कर संवेदना में गहर-गंभीर कुछ गीत ज्ञानी तदनुभवता और सत्कृता में बहुत सुन्दर बन पड़े हैं, और उनकी सादगीपरक गहराई में 'गीतिका' के कलात्मक सीधे से सम्मन्व गीत भी चले पड़े जाते हैं, किन्तु का कौटिल्य के गीतों से उत्तर की अधिकतर गीत हैं, उनमें संवेदना बहुत सीधी है । वहीं प्रकृति का उत्कृष्टात्मक ज्ञान है, वहीं उत्सवों में उत्कृष्ट जन-मानसिकता को वर्णन के स्तर पर स्वर दिया गया है । इन परवर्ती गीतों से पूर्व की रचनायें- 'झरमुआ', 'नये चने' में तो सात तीर है सामान्य-साधारण की उनकी बोली-बानी के साथ काव्य में प्रतिष्ठा है । अतः संवेदना के विश्वसनीय ज्ञान के शिखर से सामान्य-साधारण के जीवन है चिरबी हुई भाषा में जटिल और सूक्ष्म कवि-कवियों की पिरोना परिवर्त-प्रवण कवि के लिए संभव न होता । लेकिन इसका मतलब यह नहीं कि उनकी का जटिल जीवन तत्पश्चात् प्रकृति का वाचित होता है । तदनुभव शब्दावली पर आधारित भाषिक संरचना भी गहरी जीवन-स्थितियों से जुक्त सकती है, सुकृती है । यह ज्ञान बात है कि निराशा में तदनुभव शब्दावली पर आधारित भाषा की सत्कृतात्मक ज्ञानता का उपयोग अधिकतम सामान्य-ज्ञान के सीधे अनुभव-चित्रण में किया है

(ग) प्रश्रिया

निराळा की कविता में तत्सम शब्दावली की पुरानी संभावनाएँ-
 बल्कि उनमें हर संभावना - विवृत हुई है। संस्कृत का यह साहित्यिक अभिजात्य
 यहाँ हिन्दी शब्द-मण्डार को समृद्ध करता करता है, वहीं उसे गंभीर चिन्तन-मन
 के लिए प्रेरित बनाता है। हिन्दी के व्यास-प्रकृति से भिन्न होने के बावजूद अपनी
 तत्सम-धर्मीकाव्य-भाषा में संस्कृत और कौल पदावली के प्रभाव के कारण साहित्यिक
 वात्सविस्वास के साथ-साथ-यीका की प्रचुर व्यतारणा करके कवि ने जो संगित
 किया है कि रचनात्मक काव्यभाषा व्याकरण के भाषा-विज्ञान के स्थिरीकृत
 नियमों की अनुयायिनी नहीं होती। कहना न होगा कि निराळा की काव्य-भाषा
 में अन्तर्निहित जीव और प्रवाह साथ ही गीतों के लीलाकृत संक्षिप्त रूप-निर्माण
 में सामासिकता का प्रचुर योगदान है। 'गीतिका' के लोक गीत और 'राम की
 शक्ति-पूजा' का क्रम के व्यावहारिक निदर्शन है। निराळा की निर्माण-कामता
 पर उनके जीवनी-लेखक और निराळा साहित्य के अधिकारी विद्वान् डा० रामविलास
 शर्मा ने यह टिप्पणी की है : 'वातु-प्रत्यय के अनेक संबंध जोड़कर वह (निराळा)
 नये लो न निकालते थे, वह ऐसे बहुभुत ढंग से समास-रचना करते थे कि उनके
 संस्कृत भिन्न उपासीकर वाक्यभी सिद्ध उठते थे।' विवेक के इस बिन्दु पर यह
 भी कहना नहीं थिया जा सकता कि निराळा की कौसिक काव्य-रचना में पाई
 जानेवाली पुरेछता जो बहुत जगह की सघनता कहना उपयुक्त होगा, किसी सीमा
 तक उम्मे-उम्मे, जटिल समास-पदों के कारण है। 'गीतिका' के गीत का प्रयोग में
 करनीय है।

तत्सम शब्दावली का कुछ प्रयोगकर्ता जिस वात्सविस्वास और
 लुपन के साथ, पुन-संप्रति का संकेत देता हुआ, तत्सम शब्दों की प्रशय देता है, वह
 उनकी काव्यभाषा के उदीर्घन का परिचायक है। इसी मोड़ पर जाकर निराळा

हायावादी काव्यभाषा की सीमा बनाकर स्वयं उसे छोड़ जाती है। यों तो 'कुरुक्षेत्र' से का तद्भव-प्रियता की व्यवस्थित शुरुआत होती है, पर तद्भवों के प्रति कवि का मुकाबल और उनका फुटकल रूप में रचनात्मक उपयोग कानन की प्रवृत्ति पूर्ववर्ती कविताओं - 'मित्र के प्रति', 'सरोज - स्मृति' आदि में देती जा सकती है। 'बागी चकर' 'बैना', 'बाराबना', 'गीतगुज' के गीतों में कवि ने तद्भव शब्दावली पर आधारित काव्यभाषा का बहुत प्रभाव, सुकुमार और जीवंत रूप प्रस्तुत किया है।

निराला की एक बात विशेषता, जो उन्हें अन्य हायावादी कवियों से अलग करती है, यह है कि उन्होंने शब्द के बजाय शब्द-प्रयोग-विधि को अधिक महत्व दिया है, जिसका सब से अच्छा प्रमाण उन कवियों में देखा जा सकता है, जहाँ वे तत्सम शब्दों के बीच में निरन्तर बीच भाव से तद्भव शब्दों की विन्यासित कर देते हैं। तत्समों के बीच में पड़ा हुआ तद्भव शब्द कभी विशिष्ट व्यंग्य रसता है। 'राम की शक्ति पूजा' के दारुणिक कंड में 'तुह' प्रयोग देखा जा सकता है -
राजास विरुद्ध प्रत्युह - कुह कपि विजय - हूह,

परवर्ती गीतों में कवि ने तत्सम तद्भव का और भी व्यापक और सजीवात्मक ढंग से सहज संबंध स्थापित किया है। यह प्रवृत्ति दो रूपों में है - एक है तत्सम संज्ञाओं, विशेषणों के बीच में तद्भव क्रियाओं की साहसिक विन्यासित: 'बाराबना' के प्रथम गीत 'पधा के पद को पाकर हो' के तत्सम रचना-विधान की अंतिम चार पंक्तियों में क्रियाएँ देती योग्य हैं :-

मेरी कल बुझिना पोंछें,
जम सरीर का फलक कौंछें
उठे ऊर्ध्व मन है बोझ
मिले मिल्य मैं एक प्रकर दो ।

एक अन्य गीत 'मापी है, रुप्रताल की झुरी पंक्ति' 'बौनी का झुल-बराह' में भी तत्सम विशेषणों और तद्भव क्रिया 'बौनी' की टकराहट हुई है और इस टकराहट से निकल कर 'बौनी' प्रयोग वस्तुच बोधन करता है। 'बैना' के 'बागए-गीत' 'बिभिर-दारण बिभिर परसो' के मध्य संस्कार निष्ठ विधान में

‘ वरणी’, ‘ पत्नी’, ‘ वरणी’, ‘ वरणी’ जैसी ठेठ प्रियाओं की तत्त्व प्रतिष्ठापना द्रष्टव्य है। प्रिया पदों का रचनात्मक प्रभाव संज्ञा-पदों की लंबाई दूरगामी होता है, उसमें एक सूक्ष्म जुलामन अधिक रहता है। प्रियापदों में तद्भव शब्दावली का प्रयोग जैसा तत्त्व नामवाची शब्दों की जुलना में तद्भव प्रिया की भेद्यता की ओर संकेत करता है। ‘ वाराधना’ के प्रसिद्ध गीत ‘ छिमे के जातम के तन फुल्लो’ में जाग्रण का वैदिक तत्त्व संज्ञा, विशेषणों और तद्भव प्रियाओं के साक्ष्य में बड़ा प्रभावित हो गया है। कुछ पैक्तियाँ उदाहरण -स्वयं द्रष्टव्य हैं :-

धीमे कठिन घटा निष्ठावन,
 की चुपचाप लल अभिभावन,
 वीथी वीथ सीमकर उल्लास ।

‘ गीतुंज’ के वायुनि-मरक गीत ‘ फिर देखिये स्वाम विराज’ में और भी धीरे प्रियाओं गाये ‘, ‘ साज’, ‘ मँज’, ‘ लँज’, ‘ निजाज’, ‘ लवाज’ का प्रयोग किया गया है। तत्त्व संज्ञा और तद्भव प्रिया का यह सामना-सामना निश्चला की काव्यभाषा में शक्ति के एक मौलिक उत्तर की ओर संकेत करता है। तत्त्व-तद्भव के भेद का दूसरा रूप राम की शक्ति-मुखा ‘ के ‘ हूँ’ की तरह है। तत्त्व पदों की सांस्कारिकता है युक्त गीत में एक मामूली है ऊनिवाँ, एकदम धीरे पर वस्तुतः बड़े व्यक्तित्व तद्भव शब्द का प्रयोग देखी योग्य है। ‘ केला’ के छंदों गीत का प्रारंभिक लक्ष्य इस तरह है :-

मिट्टी की माया छोड़ ऊँ
 जो, वे बना पर फीड़ ऊँ ।
 का की सुदूरता है ऊँ
 जीवन के राज का हैं ऊँ
 वाक्यांश के अभियान के
 गतिमान की का वे तीड़ ऊँ ।

वाक्यांश युक्ति की स्थिति के बीच में परिनिष्ठित शब्दावली

के बीच 'हूँ' की सामान्य प्रकृति सम्बन्ध जीवन के दाणों का झोटापन, ऊनापन उजागर कर देती है। 'हूँ' की ग्रामीण और छोटिछिड़ साव्यसास्त्रीय दृष्टि से वर्णित तथा उपेक्षित शब्द की साव्यसास्त्रीय कामता यहाँ इतनी अधिक है कि उसकी टक्कर में सारे परिनिष्ठित शब्द फटके पड़ जाते हैं। 'कुहरमुखा' और 'नये पौ' के ठेठ देशीय वातावरण में देशज, मंदरा शब्दों की साव्यसास्त्रीय विन्यस्तित्त अपनी सारी लयमता के बावजूद बहुत साहसिक नहीं लाती (यद्यपि धुनाप सिंह ने 'कुहरमुखा' की भूमिका में इन उपेक्षित शब्दों के कुछ उपयोग के लिए निराशा की बहुत सराहना की है), क्योंकि वहाँ तो संवेदना ही एकदम थोड़ी है, जनपदीय है; किन्तु परवर्ती गीतों के इन उद्धरणों में संस्कारशील वातावरण के बीच बड़े बेलाग पाव है धुन के स्तर पर ठेठ ग्रामीण शब्दों का प्रयोग उपलब्धि की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण है।

'बाराचना' के एक प्रौढ़ गीत 'तुम है लाग छी जो मन की' का उत्कृष्ट विधे बिना तत्सम -तद्वत् के भेद से रचित साव्यसास्त्रीय का अध्ययन बहुत ही रोना -

तुम है लाग छी जो मन की
जा की हुई वासना बासी ।
गंगा की निमल पारा की
मिठी मुक्ति, मानस की काशी ।

व्योम्बित तद्वत्त्वना की और श्रवण का तत्सम मुकाब
यहाँ द्रष्टव्य है, किन्तु फलस्वरूप वहाँ 'स्नेह', 'प्रेम', 'लान' के बजाय एकदम थोड़ा शब्द 'लाग' का प्रयोग जाता है और उसके माध्यम से गीत के तत्सम को अधिक वात्सीय बनाता है। 'वासना' के साथ 'बासी' का प्रयोग कितना नया है। श्रवण का होंग है नहीं कहता कि वासना नष्ट हो गई, मन उपरास हो गया; वह कहता है वासना बासी हो गई। कवि का यह हास होंग मानना की साव्य मुक्ति को समझ बनाता है। 'वासना' में उदास वाक्यांश है 'और बासी' में है और उपरास। 'बासी' की निपट थोड़ा कवि-हास -व्युत्प्रेषिता, शोभाहीनता, गंदगी तत्सम 'वासना' के सारे वाक्यांश को एक हास क्रिसन की 'ऊब' में बदल

देती है और का-बाधना से मन के उपराम होने की स्थिति में इस ऊब के सन्निवेश के कारण सामान्य निवृत्तिपरक गीतों की लक्ष्मात्मक रुढ़ता से बच, इस गीत की स्फुट समृद्धि विकसित होती है। इस तरह 'बागी' 'कोई' 'काशी' के तुल्य के लिए नहीं प्रयुक्त हुआ है, वरन् तभी जहाँ में रचनाशील कवि 'बागी' की ठेठ गद्यात्मक ली-लायाबी से गहरी काव्यात्मक संभावनाएँ उद्भूत करता है। कविता में शब्दों के गण-कल्प चयन की ढी०जी० फेस ने एक रचनात्मक आवश्यकता के रूप में देता है -

‘ इसके विपरीत, महान कवि सब से गहरे काव्यात्मक प्रभाव के लिए सर्वाधिक गद्यात्मक शब्दों का अक्षर उपयोग करता है। मैं समझता हूँ, एक महान् कवि इतनी दूरी तक शब्दों के कमी भी लयीन नहीं होता, किन्तु कि वह किसी शब्द को अपने कल्पनात्मक संप्रेषण के लिए साधन बनाने में कामयाब पार ।’

संज्ञा के अतिरिक्त क्रियाओं की बारीक पहचान के निराशा की कविताओं से जिन उदाहरण रहे जा सकते हैं। पहला उदाहरण ‘राम की शक्ति-भूजा’ का है -

है बना बिना ; उगलता गगन घन जेबकार ;

यहाँ दैत्य के रूप में परिकल्पित गगन का चित्र है। ‘उगलता’ में वमन क्रिया की व्यंजना है, जो गगन अपने ऊपर घन जेबकार की वात्सल्य न कर पाने की कामयता-स्वल्प उग्र पृथ्वी पर उगल दे रहा है। ऐसा लाक्षणिक क्रिया प्रयोग एक जम्बू-मयावह चित्र की पूर्ण करता है। एक झूरा और घुंघुमार उदाहरण इसी कविता के निम्न अंश में देता जा सकता है -

जब झूझाफुल हो नये बलुल कर शेष-शयन

तिव नये कुओं में हीला के दासमय नयन ।

‘ बलुल-कर-शेष-शयन ’ राम देवी की भीमामूर्ति से

1. On the contrary, the great poet frequently uses the most prosaic words for the most powerful poetic effects. The great poet, is never, I think, controlled by words to such an extent as to find any words incapable of becoming vehicles for his imaginative communications. (Scepticism And Poetry) - D.G. James, page 94.

व्यक्तिगत हो जाते हैं; उसी समय उनके चेहरे में प्रिया सीता के 'रामाय नमः' लिख जाते हैं। यहाँ 'लिख गये' प्रिया में जो एक बंकिम काव्यात्मकता है, चित्रात्मक का भाव है, वह मयावस्था को पीछे कर एक सुकुमार परिवेश की सृष्टि करता है। 'सुमन मर न लिये' गीत ('परिमल') में कवि ने प्रिया प्रयोग में बहुत विशिष्ट जीवन रस भर दिया है -

सुमन मर न लिये
तणि, वसंत गया

सुमन कुन जाते है, मर नहीं। किन्तु यहाँ 'मरना' प्रयोग से सुमन की लक्षिता, उसकी लोक-स्तरीय शक्ति व्यक्त होती है। कवि का प्रिया प्रयोग द्वारा मनुष्य की मूल और मानवीय जीवन की वैकली की और संकेत करता है, सुमन कुन नहीं ये मरने थे, उन्हें अपना जीवन साधक करना था, पर समय रहते ऐसा न किया गया। सुमन का रूप में फूल मात्र न रहकर संपूर्ण जीवन की साधकता का प्रतीक हो जाता है। कुली की कली में कककरीना प्रिया उदाम सौन्दर्य में निमित्त करती है -

निर्वैष उस नायक ने
निफट निहुराई की
कि कौनों की कड़ियों से
सुंदर सुकुमार देह सारी कककरीर ठाली।

'कककरीर' ऐसा ठेठ, ध्वन्यात्मक प्रिया-प्रयोग मध्याह्निक के रूप में पुरुष की तीव्र प्रसर-वाचना, बुनियाद उत्पत्ति की सटीक अभिव्यक्ति करता है। दोमल संदर्भों में ऐसे ठेठ प्रिया-प्रयोगों की नियोजना निराळा के साहचर्य काव्य व्यक्तित्व की सूचक है। त्वरा और घनराष्ट्र की स्थिति के संकेत में कई प्रियाओं का पूर्वपरि प्रयोग निराळा की माणा-संबंधी विशेषताओं में परिगणित हो सकता है, जैसे 'शक्ति-भूजा' में राम की यह उद्विग्नता और कम्पन -

परमात्मा देखते छाँटि मुझे बँध गये चरत,
फिर सिना न भनु, मुक ज्यों बँधा मैं हुआ चरत।

यहाँ दो पंक्तियों में पाँच श्रियाजों - देखो छी , ' वैव गये ' ,
 ' तिंजा ' , ' बैपा ' , ' हुआ कस्त ' - की नियोजना राम की विवक्षित कस्त-व्यस्त
 मनःस्थिति से अभिन्न रूप में संभव है । काव्यभाषा के प्रमुख विधात्मक तत्त्व विषय
 का बहुत कुछ और भरपूर प्रयोग निराशा के कारुणिकासीन क्लिष्ट काव्य में हुआ
 है । इस दृष्टि से उनकी स्थिति उनके सद्योगी और विधियों के मने प्रयोगकर्ता जस्तकर
 प्रसाद से थोड़ी भिन्न है । घटित-संशुभ मानवीय शक्तियों के संश्लिष्ट संज्ञ में प्रसाद
 की विषय-रचना बहुत सूक्ष्म और सुन्दार है, और यही पर बाह्य सत्यपानी और
 पञ्चा है उदासीन प्रसाद की काव्यभाषा समीक्षा के लिए विराम महत्त्वपूर्ण हो
 जाती है । निराशा में प्रसाद की तरह विधियों के बहुवर्णी प्रयोग तो नहीं है, पर
 अपनी विराट् विषय-नियोजना में शक्ति-उपकरण जैव समूह हिन्दी-काव्य में अनुनीय
 है । इस प्रयोग में निराशा के ' बाध-राग ' की विराट्ता दर्शनीय है, ज्ञान तौर
 से वह केश बहुत महत्त्वपूर्ण है, जिन्हें जैव बाधों को रणतरी का रूप देकर
 एक साथ विहाता, म्यावस्ता और उक्तिमता की अवस्थिति करता है -

तिरती है कलिर-वाणर पर
 वस्तिर पुल पर दुःख की लया
 का है दग्ध हृदय पर
 निर्वय बिप्लव की प्लावित माया -
 यह तेरी रणतरी
 मरी जाकांजाजी है
 धन - - - - -

यहाँ बाध के रूप में रणतरी की परिकल्पना श्रान्ति के
 लिए विकल जैव-मानस को उबारता है । विराट् विषय का झूरा और निराशा
 काव्य में ' बैबीड उबारणा ' राम की शक्ति-भूषा का यह केश है -

हुड कटा-मुह, हो विपर्यस्त, प्रकट है मुड
 फेला पुच्छ पर, बाहुओं पर, बदन पर विपुड
 उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर मेलावकार
 काफती दूर चारों ओर हो लबी पार ।

राम के डूढ़ पटा-मुकुट विष्वस्त होकर, प्रसिद्ध है कुछ पुष्प, बाहुनों और वन पर फैल गये हैं, जो प्रकारान्तर से राम की मानसिक पराजय और जय-व्यस्तता के परिचायक हैं। ऐसे विषा-ग्रस्त राम की घोर निराशा और उसमें निहित छत्ती बारा की छवि ने क्रमशः दुर्गम पर्वत पर उतरते हुए विपुल नैराशिकार और दूर वहीं पार चमकती ताराओं के चित्र में व्यक्त किया है। दुर्गम पर्वत, विपुल नैराशिकार और दूर चमकती तारों पर मरुत्याकांक्षी मानस की बेचैनी और इच्छा बारा की पूरी वाक्यात्मक गरिमा के साथ अभिव्यक्ति देती है।

सुझार प्रांग में निवीक्षित विराट् चित्र की दृष्टि में सरोष-स्थिति का चित्रण का यह एक उद्भूत चित्रण जा सकता है -

क्या दृष्टि । जल की सित-भार
ज्यों भीगावती उठी अपार ।
उमड़ता ऊर्ध्व की वह सलील
जल उलमक करता नील-नील
पर वँचा देह के दिव्य बाँध
छलकता दुर्गों से साध-साध ।

उसमें जीवन की क्षुभ्रति है उत्पन्न उल्लास और उज्ज्वल की विरोधी तथा साथ ही स्वाभाविक स्थिति की मुक्ती सरोष की दृष्टि-बल में कवि ने संस्पष्ट किया है। अक्षरभीगावती (पाताल गंगा) की ऊर्ध्व की और तबेग उमड़न, किन्तु पृथ्वी की एक निश्चित सीमा-रूपी बाँध का जीवन - यह है विराट् प्राकृतिक सत्य, जिसे कवि ने जनाने हर्ष और उज्ज्वल से परिपूर्ण सारुष्य की मनःस्थिति से जोड़ दिया है।

यों पर्वत में पार्वती-रूप का कल्पना (राम की शक्ति-भूषा - फैली वन्युतर, सामने स्थित की वह मूर्धर) पत्नी रत्नावती के रूप में शाखा की काव्यमय अवतारणा ('कुछीदास' - 'वैता शाखा नील वनना') भी वह विराट् चित्रों की कौटि में बड़ी वाचनी है परिगणित चित्रों का सत्य है, किन्तु उनमें एक उदात्त-भूत भाव के कलावा कीर्ति इन्वात्मक मनःस्थिति, बटिक मानसिकता नहीं उभारी गई है। अतः इन चित्रों में विराट्ता है, पर जटिलता नहीं।

वस्तु और बिंब का पारस्परिक संघटन निराशा के लोक बिंब-प्रयोगों में देता जा सकता है । काव्यभाषा की प्रवणशीलता ऐसी प्रयोगों में खासतौर से उभरती है । " राम की शक्ति-पूजा " और " शरीर-स्मृति " का सयः-विश्लेषित अंश इस प्रसंग में भी उल्लेखनीय है । दुर्गम पर्वत पर उतरता हुआ भोजनकार राम की शारीरिक और मानसिक स्थिति से बहुत स्वाभाविक रूप में जुड़ जाता है और कर्णन की भाषा में संक्रमित होकर वस्तु और बिंब की समरसता प्रस्तुत करता है । ऐसी संघटित बिंब-प्रयोगों में प्रस्तुत-वस्तु^{के} अस्तित्व का निरसन अनिवार्य परिणामित के रूप में समझना चाहिए । यौवन के परिधान से शरीर के दुर्गों में छुटकी उत्थाप और भीतर छिपी छप्पा की दुहरी अवस्थिति को ऊपर मोगावणी के बिंब में कवि ने संकुंचित कर दिया है और कर्णन में बहुत दूरी तक जाकर यह बिंब शरीर की सुदृढ-स्थिति से एकत्र हो जाता है । कर्णन और उसके बिंब की संयुक्ति के प्रसंग में कला-भ्रयाण और सख्यता का बहुत संक्षिप्त उदाहरण " सुखीदास " की इस पंक्ति में द्रष्टव्य है -

बोली मापी, जाना सुंम होना को ।

बिछड़ बोलवाल के स्तर पर प्रयुक्त हुआ रत्नावली के छिए सुंम शीमा का यह बिंब उसके सामान्य तौंदवी और गौरव को हल्के से उभारता है ।

बिंब-विधान के परंपरित उपकरणों की छैन के बावजूद संकर्म का न्यायन उन्हें कमलपूर्व ताजगी से भर देता है । निराशा काव्य में इसके प्रचुर उदाहरण हैं । हिंदी काव्य परंपरा में " सतक " एक बहुप्रयुक्त वस्तु है, किन्तु कभी युवा-कन्या की मृत्यु से संतप्त कवि की विचलित मनःस्थिति के अंक में वह भाषा को नहीं दीप्ति देता है :

हो हरी कर्म पर वज्रपात
यदि कर्म, रहे नत सदा माध
जस पथ पर, भरी कार्य सखल
हो प्रष्ट शीत के से सतक ।

कवि अपनी शुद्ध मनःस्थिति में व्यर्थ प्रतीत होनेवाले कार्यों के प्रष्ट होने की कामना करता है - वे हीन उरी तरह प्रष्ट हो जाएँ, जो शीत के सतक नष्टप्राय हो जाते हैं । निस्तार होनेवाले कार्यों के प्रति विरोध और आत्म-विश्वासहीनता की संवेद्य

बनाने के लिए भीड़-भीड़ की शक्ति का विषय नया और सटीक है। प्रकृति का कविता में प्रिय की निराला दृष्टि का विलंब विषय योजना के परंपरित उल्लेखों-पुष्प, पुष्प-किरण की छेद के बावजूद ताज़गी से भरपूर है :

कैसी निराला दृष्टि !

सज्ज शिशिर-भीत पुष्प ज्यों प्रात में
देखता है एकटक किरण-कुमारी को

इस ताज़गी का एक कारण तो पुष्प के साथ एक मोर-पूर वातावरण की विन्यस्ति है। पुष्प शिशिर-भीत है, प्रातःकाल का समय है। ये दोनों तत्त्व बाह्य-शून्य दृष्टि को संवेद्य बनाते हैं। फिर शिशिर-भीत पुष्प के किरणकुमारी को एकटक देखने की प्रक्रिया में कवि प्रिय की निराला दृष्टि में निहित ताज़गी, तल्लीनता, मुग्धता को संक्षिप्त रूप में झूता है।

विविध प्रयोगों के माध्यम से भी काव्य-कविता तौड़ने की कोशिश निराला की काव्यभाषा को ऊर्जा प्रदान करती है। "गीतिका" का नामुख नीत द्रष्टव्य है -

हूँ दूर -- तब मैं दूर ।

कलोलिनी-कला-कल-कल-कल,

सुमन-सुरभि समीर सुख कुमन

कुसुम-किरण-बिम्बित- के लि. नम

देख रहा हूँ मुँह पर ।

हूँ दूर- तब मैं दूर ।

यहाँ कलोलिनी-कला-कल-कल-कल सुमन-सुरभि सुख-किरण - बिम्बित के लिए भी प्रयोग हायाबाव की शब्द-संरचना के हैं। काव्यिक मुक्ति के संदर्भ में ही यह प्रतीकों और शब्दों की कवि नये अनुश्रवणों से संयुक्त कर देता है। हायाबाव काव्य में ये शब्द उल्लास, उन्माद, स्वयंभूता, उन्मुक्तता के प्रतीक रूप में प्रयुक्त हुए हैं। किन्तु निराला इस कविता में इन शब्दों की सुख्यता, उत्तमता के रूप में स्थान देते हैं। शब्दों की संक्रियाएँ इस संदर्भ में देती जानी चाहिए-

‘ देश रहा तू भूल - शर ।’ कवि ठंडे व्यंग्यात्मक छंद में (जो गुर-रोमाण्टिक कविता का गुण है) उन्मुक्त उल्लास के लक्ष्य के लिए शाय्यावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त ‘ गुमन - पुरषि , सुन्द-किरण-अभितार केलि ’ जैसे शब्दों को जीवन की व्यर्थता के रूप में परिकल्पित करता हुआ हल्का तिरस्कार करता है । काव्य-रुढ़ शब्दों को ऐसे नये संदर्भों में निखारने की प्रक्रिया यही कहीं भी सज्जात्मक काव्य-भाषा की प्रतिनिधि विशेषता है ।

काव्य-रुढ़ि तीड़ों का घूँसा डंग वह है, जिसमें कवि एक रुढ़ शब्द को ठेकर उसके निष्ठ एक ताजा शब्द रख देता है, जिससे बाजीक है वह रुढ़ शब्द नवीभूत हो उठता है । ‘ गीतिका ’ के स्पर्श से छाज ली ‘ गीत ’ की यह पंक्ति द्रष्टव्य है -

प्रेम-मयन के उठा नयन नव,

शरीरील्लास के लक्ष्य में भयों की पुष्पार श्रिमा का कवि संकेत देता है । प्रिया के नयनों के लिए वह शाय्यावादी काव्य में बार-बार आन्वर्षा ‘ नव ’ की प्रचलित शब्द को विशेषण रूप में प्रयुक्त करता है और यह ‘ नव ’ विशेषण वास्तविक रूप से नयनों को ‘ नवीनता ’ प्रदान करता है, जबकि एक काव्य-रुढ़ शब्द होने की हेतुियत से उसको एक मात्र-रुढ़ि मात्र जाग्रत करनी चाहिये थी । इस नवीनता के फल में है - ‘ प्रेम-मयन ’ का शब्द-विन्यास और जहाँ अनुस्यूत ताज़गी । प्रिया के नयन प्रेम-मयन करने वाली है, प्रेम को पुनर्ने के लिए तत्पर है कतः शरीर-सुख की इस स्थिति में वे ‘ नव ’ प्रतीत हो रहे हैं । यहाँ यह संकेत देना संगत रहता कि निराशा की तरह प्रयास की कविता में भी शाय्यावाद की शब्द-रुढ़ि-रूप के प्रयोग (जैसे ‘ मधु ’, ‘ मलय ’, ‘ शिशिर ’, ‘ शिरीष ’, ‘ छहर ’) आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के मधु-वर्षा वाले भारीप के बावजूद एक नई संवेदना से परिपूर्ण हो जाते हैं, प्रयास की विशिष्ट वैयक्तिकता, उनका आत्म-मयन उनसे एकव्य हो जाता है ।

कभी काव्यभाषा की प्रक्रिया में कई बार कवि रुढ़ि को विपरीत प्रयोग या ‘ कन्ट्रास्ट ’ से तीड़ता है, जैसे ‘ वाराणसा ’ के प्रस्तुत गीत में -

तुम है छाज ली जो मा की
मा की हुई वासना वाली ,

‘वातना वासी’ के इस प्रयोग में तत्पन-सुख का रक्षात्मक भेद की की दो विपरीत पिशाचों की और एक साथ उन्मुख होता है। ‘वातना’ के वाणिज्यात्म्य में जहाँ वाकर्ण्य है, वहीं ‘वासी’ के दैत्य रूप में उपराम की अवस्थिति है। ‘वातना’ के पार्श्व ‘वासी’ का वह नया और साहसिक प्रयोग कवि की पूरी मानसिकता की (जो इस गीत में उजरी है), ‘वातना’ शब्द के परंपरित संस्कार को एक नयी दिशा में मोड़ देता है, जहाँ जोरी निवृत्ति के बजाय एक विशिष्ट लंग की उदात्तता की अवस्थिति है।

जोरी तरह की कवि एक परंपरित तत्व की संवेदना और अभिव्यक्ति के स्तर पर उसे के बामकुल उत्तम कोन्दीन भर देता है। ‘बैसा’ का छव्याँ गीत द्रष्टव्य है :-

मिट्टी की माया छोड़ चुके
जी, वे अपना घट फोड़ चुके।
नम की सुदुरता है ऊँचे
जीवन के दाण्डा जब है बूँदें,
वाकर्ण्य के अभिधानी के
गतिज्ञ को जब वे तोड़ चुके।

सांसारिक माया है निरासन्न मानस के जीवन में नवीनता का एक कारण प्रथम दो पंक्तियों का वाक्य-विन्यास है। कवि ने पहले तो मिट्टी की माया छोड़ चुके का उल्लेख किया है, फिर अपना घट फोड़ने की बात कही है। जिसे मिट्टी में कोई वाकर्ण्य नहीं महसूस होगा, वह स्वभावतः अपना घट फोड़ देगा। घट फोड़ने में शारीरिक मोह-माया है उपराम होने का कठालाक संकेत है। मध्यमवीं दो पंक्तियाँ पारस्पर जगत ‘कोन्दीन’ है वात्सल्य मुक्ति के जीवन में जीवनन्ता की पुष्टि करती है। मुक्त मानस जहाँ ऊँचाई में नम की पूरी का भी गतिज्ञान कर गया है (‘नम की सुदुरता है ऊँचे’) वहीं जीवन के दाण्डा जो सब बूँदें उने उने है (‘जीवन के दाण्डा जब है बूँदें’)। एक ओर वात्सल्य मुक्ति की नम है अधिक ऊँचाई है, दूसरी ओर जीवन के दाण्डों का मामूलीपन है। मुक्त मानस नम नम की सुदुरता है ऊँचा होता है और जीवन के दाण्डों का छोटापन

मजबूत करता है, अपना तैयार जाने की पंक्तियों में है -

आकर्षण के अभिमानी के
गतिविधि को जो वे तोड़ चुके ।

अभि रानी का यह चित्र तब की गुरुता से ऊँची स्थिति के
लक्ष में नया और साध की गमीचीन है । आकर्षण के अभिमानी के गतिविधि को
तोड़ने पर यानी आकर्षण जाल को हिन्म-हिन्म करने पर जीवन के डाण्डों का
" रूखा " रूप जामावित होने लगता है । निराशा का अपनी कविताओं में लय और
विराम पर तथा हुआ अनुशासन है । हिन्दी भाषा की सांकेतिक संभावनाओं के
दूरगामी विस्तार में, मैत्री हुई गीत-रचना में लय और विराम का पुनः और पुनः
कौशल कवि ने प्रस्तुत किया है । लय के विविध उपयोग की दृष्टि से उनकी लय
कविताएं और गीत लिये जा सकते हैं । " परिमल " का " रूखा " गीत दो लय-
गतिओं की टकराहट से भाषा को लचीली बनाता है और जीवमानुषि की गहरी
रंग देता है -

सुप्त भाग न लिये
सति, कर्त गया ।
हर्ष-रुणा-रुदय
नहीं निंदन क्या ?

मानवीय जीवन की विडम्भा गलाबारी और अस्थिरता पर
कर्त के वा कर ठोट जाने के रूप में गहरा परभावित किया गया है । इस बटिह
मनःस्थिति को तैयार बनाने के लिए कवि लय का मौलिक रीति से निमित्त करता है।
झोटी-झोटी पंक्तियाँ और उनमें निहित ठहराव से निमित्त लय पैदा की और कथना
की संवेदना से रक्षक हो जाती है । गीत के अन्त में लय का परिवर्धित रूप मिलता है-

याद की बात
एक दिन का शांत
बासु पा, बाकात
हो रहा था शांत ,

ठल रहे थे मलिन मुख रवि, दुःख किरण
 पप-नम्र मर थी रक्षा जलन्म वन,
 पतती यह एवि सड़ी मैं साथ है
 कह रहे थे साथ मैं यह साथ है
 एक दिन होगा
 जब न मैं हूँ ,
 हर्ष-हरण हृदय
 नहीं निखी क्या ?

बाप की संकियों की लपेटाकृत दीपता में एक प्रकार की करुणा
 डीठापन और सामीप्य उदासी ला गई है । कवि ने पुर्यास्त के चित्र में प्रेयसी के
 जीवन के पुनपन और संसार की अनित्यता की सुदृढता और मार्मिकता के साथ
 निरीक्षा की है ।

' विषया ' कविता में विषया की मुक्त-कथाय मूर्ति के अंत में
 काफी दूर तक एक-ही वर्णनात्मक चळती है, थी -

वह हृष्टक के मंदिर की पूजा-शी
 वह दीपशिला -शी शांत भाव में तीन,

लेकिन कविता के अंत तक वास्तव-वास्तव कवि के मानस में विषया के
 एकान्त दुःसम जीवन के प्रति इतनी निवृत्त सलामुक्ति उद्भूत हो जाती है कि कविता
 की छवि भी बल्ल उठती है, अब नमित, उदास, मार्मिक :

कौन उसकी बीरज है तके ?
 दुःख का भार कौन है तके ?
 यह दुःख वह जिसका नहीं कुछ और है
 केव बत्थाचार भरा बीर बीर सठोर है !
 क्या की पोंछि जिती के बहु-कल ?
 या किया करते रहे सब की विफल ?
 बीसकरी -या पलकों है फर नया
 की बहु भारत का उठी है सर नया ।

शायाबादी युग के प्रारंभ में लिखी गई ये कविताएँ इस बात की और सबूत करती हैं कि इन कवियों ने लड़ीबोली पर आधारित काव्यभाषा में इस और संवेदना का निश्चय संबंध स्थापित करने की कोशिश की। स्पष्ट ही लड़ी-बोली के परिष्कार में यह पहला महत्वपूर्ण क्रम था। मुक्त छंद की रचना में इस पर सधा हुआ जविकार निराशा की साथ विशेषता है, जिसका बढ़िया उदाहरण उनकी प्रथम प्रकाशित रचना 'जुही की बली' है। 'स्नेह-स्वप्न-मग्न', 'जमल कोमल तु तरुणी' जुही की बली का जवन प्रारंभ में जग्राई इस के माध्यम से हुआ है -

विजय वन बरहरी पर
सौती की सुलझ मरी - स्नेह-स्वप्न-मग्न
जमल-कोमल तु तरुणी-जुही की बली,
झूठ धंद फिर, लिखि -मग्नोक्त में

इसी सुझमारी प्रिया की बहुत लयक स्मृति दूर देश पर
पवन के मानस में उभरती है। यह भावक स्मृति बधली हुई तब इस में साकार
हो उठी है -

बाई याद बिबुद्ध है भिन्न की वह मधुर बात,
बाई याद चौधनी की जुही हुई बायी रात,
बाई याद कांता की कंचित कमीय गात,

' मैं बीछा ', ' स्नेह-भिकर बर गया है ', ' जली रचनाओं
में कवि ने वस्तुमय की पकड़ और विजाद की इस की एक अलग विशिष्ट कलावट
में अभिव्यक्त किया है। इस भावमय की कविता ' मग्न तन रुग्ण मन ' (वाराणसी) लय
की एकात्मता और खामीशी की दृष्टि है कवि के ' मग्न तन रुग्ण मन ' का
धार्मिक साक्षात्कार संभव करती है। इस संदर्भ में इस के जटिल रसाव का कलावित
एव है अच्छा उदाहरण ' कलावित ' का ' मरण-दृश्य ' गीत है, जिसमें कवि
उपेक्षा भौतिक व्यात्मक उद्भावना के माध्यम से भाषा की यत्नात्मकता से मुक्त
करता है। एक बीछ प्रस्तुत किया जा रहा है -

विजय बीमादीन
चौधरी जाती मुँह कर कर
जग्रा है दीन।

(१३३)

बह रही हो - दुःख की निधि
बह तुम्हें ला दी नई निधि
बिछा के वे पंख बड़े -
किया जल का मीन,
मुक्त बन्धन गया, का हो
जलधि जीवन की ।

विराम की पुष्पार बीर सती विन्यस्ति निराशा की काव्यमाणा
की एक सुन्दर विशेषता है, जिसका लक्ष्य ही कवि को पूरा ध्यान रहा है । ' स्नेह-निर्म
बह गया है ' गीत का यह अंश उल्लेखनीय है -

बाम की यह डाल की पुखी दिखी,
बह रही है - जब यहाँ पिक या रिखी
नहीं बात, पंक्ति में बह हूँ छिपी
नहीं बिना का कर्ष -
जीवन बह गया है । '

यहाँ ' नहीं ' बात ' और ' पंक्ति में बह हूँ छिपी ' के बीच
का अंतराष्ट्र कितनी काव्यात्मक चापेक्षता से परिपूर्ण है, यह देखने योग्य है । बाम
की डाल के भा में अपनी अनुपयोगिता, शोभाहीनता, निरुद्देश्यता के एकाग्र से
उत्पन्न मार्मिक पीड़ा की बीच का यह विराम रचनात्मक अभिव्यक्ति होता है ।
ऐसे पुष्पार बीर पुष्प कलात्मक संकेतों की उनकी पूरी व्यंग्यता में परस्पर के लिए यह
आवश्यक हो जाता है कि पाठक की अपनी मानसिक प्रक्रिया भी किसी सीमा तक
कवि की अव्यक्तता हो, कल्पना जल्दी फल में न आनेवाली ऐसी सुन्दर कला-
बेधताओं में निहित कविता की रचना-सामग्री का पूरा उद्घाटन नहीं हो पाता ।

जब निश्चित है अपनी वैदना और रचनात्मक व्यक्तित्व के
रक्षा से प्राप्त जीवन की दुखी मनःस्थिति की ' बेठा ' के अर्थ नीचे में बड़े-विराम
में विशेष रूप से संकेत बना दिया है -

बाद में कर दिया गया हूँ, पीछे पर पर दिया गया हूँ ।

बाद तीर है यहाँ ' पीछे ' और ' पर ' के बाद के बड़े-विराम पीछे की बात की

पुस्तानुप्राप्ति को अतिशय सुकुमार रीति से रूपायित करते हैं ।

विष और वस्तु के संघटन की तरह ही निराशा में लड़कार को भाषा में पर्यवर्तित करने की कोशिश की है, जिसके फलस्वरूप यह कविता में ऊपरी सज्जा के रूप में न रहकर भाषा के साथ जुल-मिल जाता है । इस प्रक्रिया को भाषिण कर्ण में विष के पर्यवसान की प्रवृत्ति के समानान्तर रहने से यह तात्पर्य नहीं है कि यह विष की घुलनशील स्थिति की तरह ही कविता को व्यर्थ-समुद्धि प्रदान करती है । वस्तुतः जीवन-स्थितियों को उनके संश्लिष्ट रूप में साक्षात्कृत करने की मस्तुकाकांक्षी कोशिश में विष प्रक्रिया की विशिष्टता जितनी लौठी और कम है । शायिक उल्लंघन का प्रयोग वायुनिक कवि का-प्रवास और सत्यता का कल-दिशाने के लिए करता है । सासतीर से परवर्ती गीतों में निराशा ने इस तरह के लौकिक दृष्टा प्रयोग किये हैं, जिसका बढ़िया उदाहरण 'मंगन तन रहण मन' (' बाराफना ') गीत के निम्न लंघ में देला जा सकता है -

बछता नहीं हाथ
कोई नहीं साथ
उन्नत, विनत माथ
दोहरण, दोहरण ।

सुख कवि दीनता और क्षुब्ध की सीधी-सादी भावभूमि में भी कितनी व्योम्नित कला-वेष्टा के साथ काम में प्रभावपूर्ण सामग्री ला सकता है, यह 'दोहरण', 'दोहरण' प्रयोग में द्रष्टव्य है । यमक की तथैक सामकारिक शब्दांशकार की मार्मिक और कातर प्रार्थना जैसी संवेदना को सीधे संस्पृशी करने की यह शक्ति कवि के साक्ष्यमान काव्यानुशासन से इनकर आई है । इसी तरह मानव के तन केतन फाँटे (' बाराफना ') जायाएल गीत में 'के तन' और 'केतन' का यमक मानव के विषय-मर्त्य की उल्लंघन और सत्यता की संपुक्ति के माध्यम से व्यक्त करता है । ऐसे प्रयोग भाषा-प्रवास की गतिशील बनाते हैं, और गीत के विषय में समस्त हो जाते हैं । 'बाराफना' के एक अन्य गीत 'निकीर केसर के सर के हैं' में 'केसर' के 'सर' के शब्द में यही वैशिष्ट्य देला जा सकता है । 'मनवान जुद के प्रति' (' बाराफना ' में संकलित) कविता की इन पंक्तियों में भी यमक की घुलनशीलता पैदा हो रही है -

(१३५)

फूटे शत-शत उत्स राख मानवता - कल के
यहाँ यहाँ पृथ्वी के तल पैरों में छलके,
कल के, कल के पंक्ति मीनिक रूप कमलित
दूर तुम्हीं है, दूर तुम्हीं है ज्योति प्रदर्शित ।

“ छलके ” “ कल के ” का वाङ्मयिक विन्यास भाषा-प्रवाह से
कड़ी प्रत्यक्ष भी करता प्रतीत होता है । भावानुबुद्ध की ज्योति है विश्व में समता
स्थापित हुई और परिणामस्वरूप मानवता -कल के शत-शत उत्स फूटकर सर्वत्र छलके
मानवता कल के छलके है कल के, कल के निम्न स्तरीय रूप लुप्त हो गई । छलके
में जो प्रवणशीलता है, वही जो “ छलके- कल के ” की यमक-योजना में उभर उठी
है । ऐसे कहीं और ऊपर विरहित “ जारायना ” के जमक उद्गरणों के बीच
“ जारायना ” के ही कौरी यमकारिकता और लंकरण से प्रेरित “ कल के छलके
छलके न दूर ” जो गीत के प्रयोग एक विचित्र विरोधानुभास की सृष्टि करते हैं ।
पर “ जनामिका ” की रूप है कविता में यमक प्रयोग शब्दों की सामान्य प्रकृति में
फुल-मिलकर फिर एक रचाव उत्पन्न करता है -

यह सच है
तुम जो दिया दान-दान वह
हिन्दी के हित का अभिमान वह,
जनता का जनताका ज्ञान वह,
सच्चा कल्याण वह अथवा है -

यह सच है ।

हिन्दी भाषा और साहित्य की बाल्य-दान से समृद्ध करना
निराशा के काव्य-जीवन की सब से बड़ी महत्वाकांक्षा रही है । जन-संवेदना है
संयुक्त सभी काव्य पर गवी का अनुभव करते हुए कवि “ जनता का “ “ जनताका ”
के प्रयोग में लंकरण और वाक्मीय का लक्ष्य स्थापित करता है । वाङ्मयिक
प्रयोग है द्वन्द्वयी माःल्ययि का अर्थ “ रीता ” कविता के इस लक्ष में वक्रता के
साथ युवा है ।

सुखता की भी सखा
भर प्रति रोम में ।

रसना रस-नाम-रहित

किन्तु रस-ग्राहिणी

शारीरिक संपर्श के लिए लाकुठ, किन्तु वास्तविक प्रणय भाव के संस्पर्श से कटूत युवा-युवक की सुझुमार विवना रस शब्द के विविध प्रयोगों में संश्लिष्ट अभिव्यक्ति पा जाती है। युवा की रसना (चिह्ना) रसनाम रहित (प्रेम के संस्पर्श से कटूती) है, किन्तु रसग्राहिणी (मोह की बाकांक्षाणी) है। यहाँ उल्लेखनीय है - 'रसनाम-रहित' और 'रस-ग्राहिणी' में जाये हुए शब्द के दुरारे कर्म-स्तर, जिनमें 'प्रेम' और 'मोह' का सुझम विवेक अनुस्यूत है।

गीतों के विधान में यमक-योजना स्वच्छ संगीतात्मकता की पुष्टि करती है। इसके बजुरे उदाहरण 'गीतिका', 'केला' और परवती गीत - संकलों में देते जा सकते हैं, यी -

केशर के केश ('गीतिका', गीत सं० ३)

वासना वाली ('वारायना', गीत सं० ५०)

दे सकाउ फल देस

दिशावधि कौण रेण र वारायना', गीत सं० ६२)

निराला की काव्यभाषा सज्जावली, वाक्य-विन्यास, छन्द, वर्णरूप, छंद प्रायः हर स्तर पर यांत्रिकता से कपी की सफाउ कीचिस करती है। उनके मुक्त छंद काका बड़िया उदाहरण है, जिनके निर्माण में कवि का यह विचार है - 'शुद्धों की मुक्ति की तरह कविता की भी मुक्ति होती है। शुद्धों की मुक्ति है कमी के बंधन से छुटकारा पाना और कविता की मुक्ति शुद्धों के समन से बज्ज हो जाना।' यह ती मुक्त छंद की बात हुई, निराला ने बँधे-बँधाये त्यों में वाक्य में पदार्थ के प्रयोग से अतिरिक्त-स्वामी ला दी है। एक पंक्ति की तीकुर झुझरी पंक्ति में बड़ सख भाव से पड़ुकी की प्रवृत्ति उन कहीं में अधिक नरत्वपूर्ण हो जाती है, यहाँ संविधान बहुत तीव्र प्रवर हो, बंधन तोड़ने के लिए लाकुठ हो। बाबल-राय का यह कल-बलिम पंक्तियों की तीकुरी की प्रवृत्ति में भी बाबल के विराद-

क्रांतिकारी व्यक्तित्व की स्वर देता है -

घन भारी गजन से सजा सुप्त जंगल
उर में प्रह्वी के बाजाजों से
नव जीवन की ऊँचा कर फिर
ताप रहे है है विप्लव के जापल !

“ राम की शक्ति-सूजा ” में अनुमान के वाक्काश-गमन के जल में पंक्ति की
तौड़-कौड़ साभिप्राय है -

वज्राङ्ग सेव घन बना पवन की महाकाश
पहुँचा, एकापल रुड़ द्रुव्य कर कटकाट ।

पंक्ति की तौड़ देने से द्रुव्य और शक्तिशाली पवन-सुत्र अनुमान
के त्वरा-युक्त वाक्काश गमन का चित्र सजीव और नाटकीयता से युक्त ही उठता है ।

वाक्य-भंग का प्रयोग करते हुए निराशा में नीत की संगीत -
रुड़ि से मुक्त करने की कोशिश की है निह-निर्भीर वह गया है है एक उदाहरण
प्रस्तुत किया जाता है -

जाम की यह ठाठ जो सुखी थिली
कह रही है -- कब यहाँ पिक या थिली
नहीं लगी, पंक्ति में वह हूँ छिली
नहीं पिका ली -

जीवन वह गया है ।

यहाँ पंक्तियों के लकी बीच में टूट जाने या छटके रहने से
अकाल और सुनपन की व्यंजना है । विशेषतः इसकी पंक्ति के टूटने में की वच्युच
जाम की सुखी ठाठ के रूप में रिक्त जीवन की कीवस्था उजागर हो गई है । पिक
या थिली के न जाने का अन्वय पंक्ति के टूटे रूप में केन्द्रीभूत होने से कविता का
जी रूप यहाँ निर्मित होता है, इसकी परत ही सच्ची वास्तविक-प्रतिभा है ।

विपरीत भाव के शब्दों की निरुद्ध विन्यासिता ही कवि की
भाषा प्रविष्टा का एक महत्वपूर्ण चीज है । इस उदाहरणों से यह बात स्पष्ट हो
जाएगी । “ वाक्काश-गमन ” (४) का एक कौड़ है -

(१३८)

घन, भरी गयी है सजा पुष्प वंदुर
उर में पुष्पों के, वाशाओं के
नवजीवन की, ऊँचा का तिर,
ताक रहे हैं, है विप्लव के वाक्य !
फिर फिर ।

यहाँ 'सजा' वीर 'पुष्प' (जो वर्ग की दृष्टि से परस्पर विरोधी है) उन्हीं की साध-साध नियोजना सामिप्राय है । वापलों के भरी-गयी है पुष्प वंदुर सजा हो गयी है । वर्गों का तो वे पुष्प है, किन्तु एक-एक सजा पुष्प है, 'सजा' के ठीक बाद 'पुष्प' के प्रयोग से वह सूक्ष्म ध्वनि निकलती है, और प्रकारान्तर है वापलों के भरी गयी की प्रभापोत्पादकता और बढ़ जाती है ।

छाी कविता में फिर उह पंक्तियों के बाद विपरीत भाव की नियोजना है उत्पन्न वर्ग-दामता का उदाहरण का कंध में मिलता है -

कलनि-यात है शायित उन्नत उत शत वीर
दात-विदात उत कल शरीर
गान स्त्री स्त्री वीर ।

यहाँ भी विपरीत वर्णाल शब्दों की सह-व्यवस्था के मूल में वाक्य की पुनर्विचार शक्ति की उत्कृष्ट-व्यंजना है । उन्नत उत-शरीर शायित हो गए हैं, कल शरीर दात-विदात हो गये हैं । वाक्य का कलनि-यात इतना प्रभावकारी है । 'शायित' की शक्ति-मत्ता 'उन्नत' के किछुदूर पास में रहने से बढ़ गई है, और यही स्थिति 'कल शरीर' के समीप रहे गये दात-विदात-स्त पद की है ।

कमल रूप में शब्द की नाद और वर्ग-शक्ति के प्रति निराळा बहुत गंभीर भिन्ना के साथ सजा रहे हैं । 'गीतिका' के एक गीत में उन्होंने वर्ण-व्यवहार की उत्कृष्ट व्याख्या की है -

वर्ण-व्यवहार,

एक एक शब्द का ध्वनिमय वाक्य ।

पद-पद का वही भाव धारा,

निर्मल कल-कल में नया नया विश्व धारा,

सुधी धुनि बन है वही फिर वार-
वर्ण-व्यवहार ।

यहाँ वर्णों के ऊपर अधिता धनन का की प्रप्रिया का सुदम लैन हुआ है । निराशा की लगन सभी उन्हीं वीर प्रसिद्ध कविताओं में, ऐतिहासिक गीतों में इस वर्ण-धमत्कार का मध्य प्रसार हुआ है । " राम की उक्ति-पूजा " का प्रारंभिक समासपरक रूप लगी कठोर-नाद योपना के कारण सुद-दीप का बहुत मयावर वीर वास्तविक कि प्रस्तुत करता है । सब्दी का वापस में भिड़ना भाषा में हीने ही युद्ध की रच देता है । इस पंक्ति में वातारिक साम्य की पुष्टि है निम्नलिखित ध्वनि वाक्यों को भी देना जाना चाहिये । " जागी फिर एक बार " का पद ऊँ प्रस्तुत है -

प्यार काते हुए हारे सब तारे तुम्हें
 बरुणा पल तरुणा किरण
 लड़ी लौलती है दार-
 जागी फिर एक बार ।

" हारे " वीर " तारे ", " बरुणा " वीर " तरुणा " के ध्वनि वाक्यों के मुक्त हृद में प्रवाह तथा वातारिक संबद्धता की अवस्थिति हुई है । निराशा के काव्य में संगीत का सा आनन्द मिलने के मूल में उनका विशिष्ट नाद-तत्त्व वीर ध्वनि वाक्य है । " झुरमुना " वीर " नई पौ " की सीधी-सादी प्रकृति की तुलना में प्रारंभिक कौंसिक काव्य की यह आभरण-परकता उल्लेखनीय है ।

आभावादी कवियों में निराशा वीर प्रताप की वाक्य विन्यास संक्षेप सजाता वीर संवेदनशीलता ध्यान बाक्य कती है । उन्हे वीर छोटे दोनी तरह के वाक्य निराशा काव्य की रचनात्मक आवश्यकताओं की पूर्ति करते हैं । इस पर एकान्त अधिकार होने के कारण वाक्य का विस्तार केन्द्र-व्युत्त नहीं होता । यही संक्षेप-सुन्दरी कविता का दीर्घ वाक्य लिया जाता है -

सिर्फ एक वाक्य एक सा " चुप-चुप-चुप " है
 है गूँव रहा सब कहीं -
 ओम-मण्डल में - जली तक में -
 सीधी शान्त तरीपर पर उस कल कलानी वह में -
 शान्त-वर्ध-वर्धिता कविता के अविच्छिन्न वरदास्थ में -

धीर-वीर-जमीर शिखर पर खिगिरि बटल बकल में -

उत्ताह तरंगायात प्रलय वन गर्जन कछधि प्रवृत्त ये -

ଜିନିଷ ମେ - ଗୁଣ ମେ - ନାମ ମେ - ଗୁଣିତ - କାଳ ମେ -

सिर्फ एक अन्यत्र शब्द था 'सुप-सुप-सुप' ।

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

वाक्य के इतने लम्बे विस्तार में, उस की एकतात्मता, कुप्प की एकतात्मता और समाप्ति का गतिशील रूप बचनदार काव्यमाणा ही नियोजित कर सकती है। नीरवता - और वह भी संध्याकाळीन नीरवता - के प्रकृति व्यापी लक्षण में इतने लम्बे वाक्य और ऊर्ध्व इतनी उच्च शब्दावली की विम्वरित भाषा प्रयोग विधि की मौलिक फिदा की और संज्ञा करती है। "बादल राग" का तीसरा भाग-बंध सत्कथाची कुपुन के रूप में परिणतित बादल की लम्बी यात्रा को भी वही लम्बे-लम्बे वाक्यों में निहित करता है। "बादल-राग" के अन्तिम भाग-बन्ध में छोटे-छोटे जानमाली श्रुत्यों में ज्ञान्ति के लिए लक्षण को छे-रे छोटे पौधों के विषय में अभिव्यक्ति दी गई है। यहाँ छोटी-छोटी पंक्तियाँ ही बने वाक्य की संरचना देखते बनती है -

ਸੱਚ ਹੈ ਹੀਰੋ ਸਾਥਿ ਤਬੁ ਮਾਰ

शस्य क्वाटर

॥१॥

ଦିନ ଦିନ

हाम्रो विचार

पुस्तक पुलाच

विष्णु त्व से छोटे ही है शोभा पाते ।

वाक्य की सुसु-स्वच्छ प्रकृति में छोटी चीजों का सार्विक
उल्लास उभर उठा है ।

निराला की वाक्य संरचना में बँगला भाषा की सामासिक और विविध प्रतिक संरचना का यदि कुछ प्रभाव पड़ा हो, तो यह स्वाभाविक है।
 * जुही की कली * उनकी पत्नी प्रकाशित कविता है, जिसमें उस प्रभाव का संश्लेषण

देता जा सकता है। भाषा वैज्ञानिकों ने परिष्कृत किया है कि हिन्दी की तुलना में कौता भाषा में संस्कृत का संश्लेषात्मक स्थिति के अतिरिक्त औदात्त अधिक है। संस्कृत की समास-बोधिता की बाध के कारण कवि ने राम की रक्ति पूजा के आरंभिक समास-बंध की रचना की है, जिसमें पूरी कठोर संश्लेषों के बाद एक वाक्य समाप्त होता है। यहाँ से कौता की तरह गीता शब्दों की गति में ही बिना क्रिया-बद्धों के यह वाक्य चलता है। सुत-बोध की सीखनाता, राम और उनकी बानर रीना की संकुल मनःस्थिति, रावण और उनकी राक्षस रीना का मन-बद्ध करने विषय में जटिल, संश्लेष और सामासिक वाक्य में महाकाव्योचित गरिमा के साथ व्याख्यात हुआ है। वस्तुतः संस्कृत शब्दों और समास-बद्धों के प्रति कवि का जाग्रत होने के बावजूद यह नहीं कहा जा सकता कि ऐसे वाक्यों की रचना कवि ने केवल पाण्डित्य प्रदर्शित करने के लिए की है। "रक्ति-पूजा" के इस आरंभिक बंध का भाषिक संरचना की दृष्टि से औदात्त स्तर पर निश्चित प्रयोग है।

"कुरुरुरुरा" और "नी नी नी" की ठेठ कविताओं की भाषिक प्रक्रिया विस्तृत रूप है। वहाँ भाषिक सामासिकता के सभी उपादानों की एकात्मिक वर्जना है, जो इन रचनाओं के विशेषण-रूप में देता गया है। इस अध्ययन में यह कल्पना रेंग रहा जाता है कि इसी रचना में कवि ने बोलचाल के स्तर पर प्रयुक्त रीमाली भाषा की वास्तविक रूप से काव्यभाषा की गरिमा प्रदान की है। कुरुरुरा शब्दों, ठेठ मुहावरों, एकसम गद्यात्मक रूप, बहुत व्यंग्य प्रणाली के प्रयोग से कवि ने इन कविताओं में हिन्दी काव्यभाषा के एक नीचे और औदात्त वाक्यिक वाच्य का संस्पर्श किया है।

भाषा-प्रक्रिया के संक्षेप में कवि की यह सतर्क सविनयीकता लड़ीबीड़ी पर आधारित काव्यभाषा को एक नई रचना-नामता देती है। उसमें जहाँ आरंभिक वर्ण के परिवार प्रवर्तनों की पूर्णता है, वहीं वाग्वानी रचना-रूप की विद्रोही वृत्ति के बीच भी निहित है। इस प्रयोग में निराशा की यह उक्ति कभी तरह कम में जाती है -

"जी न रीना पैरा की।"

नाम्नाची उच्चारणी के विविध प्रयोग

(क) " राम की रक्ति-मृजा "

(१) तत्सम	(२) तद्ध्रस्व-देशम	(३) विधेयी
$\frac{६०५}{६०. ५}$	$\frac{१०}{१. ६}$	$\frac{३}{. ५} = ६१८$

(ख) " कुहरमुना "

(१) तत्सम	(२) तद्ध्रस्व-देशम	(३) विधेयी
$\frac{३६}{३४. ४}$	$\frac{१३२}{४८. ७}$	$\frac{१००}{३६. ६} = २७१$

(ग) परवती गीत

" वरना " - १) बौधी न नाच का ठांव, बंधु ! (गीत सं० ३०)

२) गीत गाने की मुक तो,

वेदना को रोकने को । (गीत सं० ५६)

" वारावना " - १) लड़ा हुआ विश्व का फटार (गीत सं० १६)

२) लोटा है तो बी लोटा कर (उक्ति सं० १८)

३) दुस्तार रस्ता है सब जीवन (उक्ति सं० २२)

" गीत-गुण " - १) बाकल हाथ (गीत सं०)

(१) तत्सम	(२) तद्ध्रस्व-देशम	(३) विधेयी
$\frac{३३}{४९. २}$	$\frac{४२}{५२. ५}$	$\frac{५}{६. २} = ८०$

पुष्पिमानन्दन पन्त की काव्यमाणा

हायावादी काव्यमाणा के वैशिष्ट्य के प्रति समीक्षकों और पाठकों का एक वैधा-वैधा दृष्टिकोण बन गया है। इस वैशिष्ट्य के अन्तर्गत चित्रात्मकता, छायाणिमता और कल्पना-समृद्धि की केन्द्रीय स्थान मिला है, जिसका अर्थ है सरा साक्षात्पुष्पिमानन्दन पन्त की काव्यमाणा के माध्यम से किया जा सकता है। इस रूप में हायावादी काव्यमाणा का प्रतिनिधित्व एक स्तर पर पन्त की काव्यमाणा करती रही है। हायावाद के साथ अतिरिक्त कल्पना-नीह और शब्द-झीड़ा के अतुल्य क्षुब्धों के जोड़े जाने में अपना योगदान देने के साथ-साथ पन्त ने अपनी पैनी भावपूर्ण संवेदना का परिष्कार किया है, और हायावाद के बाद की काव्यमाणा को अपने काव्य-व्यक्तित्व में समाविष्ट करने की कोशिश की है, इसी पन्त की काव्यमाणा-या कि पन्त की रचना-प्रक्रिया-की ठेकर की तरह की प्रतिक्रियाएँ उद्भूत होती हैं।

यह अपने में एक विरोधाभास है (और अतः अतुल्य एक-बाणी व्यपट्टा का सकता है) कि जिस कवि ने ब्रजमाणा की रहस्य, आहारिक कविता के प्रति विरोध-भाव अपने समानधर्माधी की तुलना में अब है अधिक जोर के साथ प्रकट किया था ('द्रष्टव्य' पत्र 'का प्रवेश' तथा 'हायावाद : पुनर्नृत्यात्म') उसकी लड़ीबोली की हायावादी कविता में रहस्योत्थन अब है अत्यन्त विकसित हो गई। यह भी एक ही प्रकार विडम्बना है - पठ की अतः उल्लेख अप्रासंगिक है - कि अलंकरण और फाटकार की महत्त्व धन्याई परवर्ती ब्रजमाणा-काव्य पर अपना अतः आश्रित कवि ने स्वयं विडम्बना सभी संवरी लड़ीबोली में प्रकट किया। एक दृष्टान्त रखा जा रहा है - ' ब्रजमाणा के उन्नत-भाव में हम कविवरों की छाया के साथ, उनकी उपमाओं के साथ-प्रकट नहुष, उनके कीमतीत्व में उनकी अत्याचार के नर-नर, उनके सुहृद्-भार की में उनकी वासना की विरहाग्नि का

कविव्य साम सदा के लिए बना ही रहेगा । उसकी उदार छाती पर कन्होनें पहाड़ रख दिया ।^१

कविता की श्रेष्ठता की पहचान सब से जल्दी डंग से छी तरह ही सकती है कि जो बनानेवाले काव्यमाणा व्यक्तित्ववान् ही, उनके बन्तोंत निर्मित होता है, क्षुब्ध-तुल्य या कल्पना रूप एही कहीं में एकी ही, बड़ प्रतिक्रियाएँ न उद्भूत की । कवि पंत निराशा और प्रसाद की तुलना में कल्पना शब्द-बोध और कल्पनात्मक समृद्धि के बावजूद भाषा के साथ गहरी संबंधि नहीं रख सके हैं, जितने क्षुब्ध-तुल्य में साधक उन्मेष रख-पच सके ।

‘ पल्लव ’ से पूर्व की रचनाओं में ‘ बीणा’ और ‘ ग्रंथि ’ कवि में कौंठ मस्तकपूर्ण कौशिक नहीं है । उनके द्वारा यह पता चलता है कि कवि कल्पना प्रारंभिक काव्य-गुणन से पाठक-की की वाञ्छित करनेवाला नहीं । कौशिक-पेष्टा यहाँ कवि है - विरिजतः^१ ग्रन्थि ’ में । कहीं-कहीं कवि ने फिर कवीन अप्रस्तुतों की नियोजना की है, वे कवि की कल्पना-कामता का परिचय देते हैं :

(इन गढ़ों में - रूप के आवती-से -

धुम-फिर कर, नाच से पिराके नयन

हैं नहीं झूँ, फटकर , लटककर,

भार से जब कर तरुण सौन्दर्य के ?)

यहाँ प्रिया के माँठ पर पड़ीवाले गढ़ों के प्रति वाक्यांश की मँर में पड़ी नाच के अप्रस्तुत में व्यापित कर कवि ने कल्पना सौन्दर्य-बीज में निहित कवीनता का परिचय दिया है । इसी तरह ‘ बीणा’ की ‘ प्रथम रश्मि ’ कविता कल्पना में एकछ बन पड़ी है । प्रमात्वाहीन प्रकृति, वास्तुति और कवीन-तीनों क्षुब्ध स्तरों का समान वास्तव्य यहाँ दिया जा सकता है । कायावाची कविता पूर्व का तरह का संश्लिष्ट क्षुब्ध (यद्यपि वह कल्पना प्रारंभिक अवस्था में है) विकसित करने की कोशिश नहीं की गई थी । कवि पदार्थों की उनके सामान्य रूप में न देखकर वास्तव्य के प्रतीक रूप में देखता है :-

प्रणम रश्मि का आना रंगिणि ?

तुम भी पहचाना ?

जहाँ, वहाँ है बाह विलंगिनि !

पाया तुम यह गाना ?

“ पल्लव ” (१९३८ ई०) एक अर्थ में आध्यात्मिक काव्यभाषा के एक पदा चित्रात्मकता, नयी कल्पनात्मक इकियों, उच्च-अव्यय का बढ़िया उदाहरण है । “ पल्लव ” से कवि पन्थ की पीढ़ी और संभावना - दोनों के विषय में कुछ पुनः हाथ लाते हैं । प्रणयानुसंगी के संकेत में वे कभी तो प्रतीकों में अपनी सूक्ष्मता उदात्तता समाविष्ट कर देते हैं (शायद नारी के प्रति रीतिकालीन कवियों की स्मृत दृष्टि की प्रतिबिम्ब-स्वरूप) कि मंगलता टिकने नहीं पाती -

तुम्हारे हृद में था प्राण,
तंग में पावन गंगा-स्नान ;
तुम्हारी बाणी में कल्याणि ।
त्रिविणी की लहरों का गान ।
अमरिचित चित्रमन में था प्रातः,
पुष्पामय-सौँतों में उपचार ।
तुम्हारी आवा में बाजार,
गुलद बेष्टाखी में बामार ।

यहाँ एक पंक्ति कवयित्री की दृष्टिकोण की निमित्त करती है-
“ पुष्पामय सौँतों में उपचार । ” उपचार की अवस्थिति प्रकृति की पुष्पामय सौँतों में
कर कवि ने प्रणय-भाव की सूक्ष्म स्तर पर आत्मीय बनाया है ।

कभी प्रतीकों की नियोजना अतिरिक्त भावविश का संकेत देती है,
जैसे कुछ-कुछ कवयित्री की “ मधुराणा ” के उन्माद का पूर्वाभास कहा जा सकता है :

कभी तो जब तक पावन प्रेम
नहीं कलजाया पापाचार,
हुँ नुफ़र की ही मदिरा बाव
हम, क्या कोराव की पार ॥

(१४६)

हृदय । री, जगने दुःख का मार ।

हृदय । री, उनको है अधिकार ।

हृदय । री, यह जड़-स्वेषाचार,

शिशिर का-सा लीर-संचार ।

छायावाच की नयी छहर में जगने ढंग से विकसित लौकवाली
छायावाचिता का प्रतिनिधित्व इस तरह के प्रयोग करते हैं, जिनकी लीर वाचार्थ
रामचन्द्र शुक्ल ने संस्कृत जगने छहरिता में किया है -

उष्ण का था उर में जावाच,

सुख मुल में सुख-विकास ;

चौकली का स्वभाव में भाव

विचारों में जगनों की सौत ।

प्रभास्यद की रूप-रूप लीर भाव-रूप के वैशिष्ट्य-

साक्षी, सुखता, दीप्ति, निदीयता लीर मीठपन - जो इन सूक्ष्म छायावाचिता
प्रयोगों ने नये ढंग से चित्रित किया है । जगने दो पंक्तियों विशेषतः भाविक
बन पड़ी है ।

‘ पल्लव ’ की ‘ दीप्ति - विकास ’ संजीवनात्मक कविता है ।

पल्लव की मूली-जड़ों का स्तुत विधाविनी कल्पना-रामार्थ का जगने परिष्कृत इस कविता
से मिल सकता है । ‘ छहर ’ की लीर तरह-तरह से विविध रूपों में चित्रित करता
है । जो-एक जगने उद्भूत लीर का रहे है :

गूढ़-साँच ली यति-जति लीन

जगनी ली जगने में लीन,

सज्ज कल्पना ली साकार,

पुनः पुनः प्रिय, पुनः लीन ;

जुन जगने -स्मिति ली सुखार,

मन-रहित, पर मगुर जगने,

लिख पड़ी ली बिना विचार ।

कवि एक के बाद एक नवीन कृत्स्नुता की रचना करता चला है। उनका प्रस्तुत छंद के जीवन से क्या संबंध है, क्यों तक वे उसे साधकता प्रदान कर रहे हैं, कवि इसकी चिन्ता करता नहीं प्रतीत होता। इतने नये-नये कृत्स्नुता की इतने उत्साह से लाभ लायीफता इस बात का प्रमाण है कि कवि कल्पना-चित्रों की निर्मित को अपने में महत्वपूर्ण समझता है। इस तरह 'लण्ड-चित्र' कोई समग्र प्रभाव ल्हाएँ भेजता पर नहीं छोड़ते। 'छंद' प्रकाश की भी एक कविता है, जिसमें छंद उनके अनुभव-संवेदन से रस-रस जाता है, छंद की मानवीय अनुभूति का संश्लेष हो जाता है। पंत के 'बीच-बिछाव' में ऐसा कुछ नहीं पाया जाता, इसीलिए पंत के संबंध में यह मानना होगा कि वे कल्पना के-उसमें भी चित्रात्मक कल्पना के — कवि हैं, उनकी काव्यमाणा को अनुभव की जटिलताओं से झुझना प्रीतिकर नहीं लगता। एक समय था, जबकि समग्र प्रभाव-छंद को बँके बिना पाठक पंत के इन कल्पना-चित्रों पर रीकता था। प्रकाश की निराला के जटिल-सूक्ष्म काव्य से पहचान होने पर यह बात एक रोचक विडंबना लगती है कि किसी समय छायावादी काव्य के केन्द्र में इन कल्पनात्मक चित्रों को ही रखा जाता था।

'पल्लव' की 'मधुमती' की 'वीर' की 'मोह' शीर्षक कविताओं में कवि ने मध्यकालीन काव्य में स्वतंत्र अस्तित्व न रहस्यमाने वाली प्रकृति के प्रति अपने सहज आकर्षण की अभिव्यक्ति करते हुए भी प्रकारांतर से रीतिकालीन एकात्मिक नारी-शृंगार संबंधी दृष्टिकोण की वकालत की है। यह 'प्रकृति' की 'मोह' कविता में अधिक उजागर हुई है :

छोड़ दुमों की मुद्रा काया,

तोड़ प्रकृति से भी माया,

बाँटे, तेरे बाल-बाँट में भी उलझा हूँ लीक ?

मूठ लीक है इस का लीक ।

रीतिकालीन शृंगार-वर्तिका के विरुद्ध प्रकृति के प्रति अपने इस निराला आकर्षण का सहज आस्वादन इस लीक में किया जा सकता है।

तब कर तरु तरंगों को,

हन्त्र-धनुष के रंगों को,

तेरे मू-मंगों से कौ बिंधवा दूँ निज मू पापन ?

भाषा के इस निराले रूप में कवि की मृग-निर्मल तबियत का प्रभाव कम पड़ी है ।

‘ पल्लव की छाया ’ कविता कवि की कल्पना-विरहित और शब्द-व्यवस्था की प्रवृत्तियों का पड़ी दूर तक पोषण करती है । कवि की तबियत-शीलता का यहाँ योग नहीं है । जो पढ़ते हुए ऐसा लगता है, जैसा कि माध्यम पर है, उसमें तो कवि मानाविष कल्पना छवियों की नियोजना करना चाहता है । हमें तबियत नहीं कि इन कल्पना-चित्रों में है कुछ अपने में मार्मिक बन पड़े है, लेकिन उनका जैसा है अनुभव-तबियत से कोई रिश्ता नहीं जुड़ पाता (वसन्ती और हृषिकेश की विष-लक्ष्मी द्रष्टव्य है ।) । कई बार कवि कभी उपमानों की सृष्टि करता करता है :

तरुण की छायानुवाद-सी,

उपमा-सी, पादुका-सी,

विधित माधुर्य-भाषा सी,

कटी-कटी न कविता-सी ;

पल्लव की परछाई-सी

जुन मू पर छाई हो लीन ?

जुबलता-सी, कँड़ाई-सी,

करावी-सी मय से लीन ।

लेकिन ये सारी अप्रस्तुत छाया ’ से पिछड़ कर कल्पित रहती है । जो ‘ पल्लव की परछाई-सी ’ कहकर कवि अपनी सुदृढीकृत उपमान-योजना से पाठक को एकबारगी कमजोर और विचित्र पति कर दे, लेकिन संश्लिष्ट रूप-सृष्टि और भाव-सृष्टि का कवि की कभी कामना नहीं है । जैसा कि निम्न कृति-सूचक और काव्य-विषय के स्तर पर प्रतिष्ठित होने में परंपरा से जुड़े वस्तु को लेकर कवि मानसिकता की प्रकृति या अनुभव की किसी छाया-का कल्पना

का सकता था, उसी रूप में 'जाया' पर रही कविता साफ़ और मध्य बन सकती थी। उपमाओं का इस तरह से बेकार लगा देना कवि में कुछ बहुत स्पृहणीय नहीं है। यों 'जाया' से इनके संबंधगत जीवित्व का ध्यान और न रखा जाए (यद्यपि रचना-प्रक्रिया के समीचीन विश्लेषण की दृष्टि से यह सम्भवान ठीक नहीं) और इन कल्पना-रवियों को उनके स्वतन्त्र रूप में देता परखा जाए तो पत की - जायावादी कवि की - नयी विश्वनशील तड़ीबोली में क्लृप्तमूर्त अभिव्यक्तान-शक्ति का परिष्कृत मिलता है। यहाँ तीन और दृष्टि वाली क्लृप्त वृत्तियों को भरपूर प्रियात्मक बनाकर कवि ने प्रस्तुत किया है :

कभी जीम-भी ली चीकर,
कभी तुम्हिल ही चीकर फिर पीन,
क्या संस्मृति की बगिर मुक्ति तुम
कबनि ! नापती ही स्थिति तीन ?

विश्व के सारे कार्य कलाओं के मूल में किसी शक्ति की अभिव्यक्ति के प्रति प्रियात्मक-भावना हर जायावादी कवि में रही है। 'मौन विमन्त्रणा' कविता में कवि ने प्रमाणानुसार पुनः पढ़ना चिन्ता की अवतारणा कर इस प्रियात्मक-भावना की पुनः अभिव्यक्ति की है। एक पुनः प्रस्तुत है :

धन क्लृप्ता का यौवन-भार
नूँव उठता है कब क्लृप्ता,
विधुर-उर के - है मृदु उद्गार
कुन कब कुन पड़ते सोच-वास,
न जाने सीरुन के फिल कीन
संदेशा मुक्त भेकता मौन !

यहाँ पर पत प्रकृति के यौवन की नयी संवेदन में रहते हैं। धनि और नय के संरक्षण से कवि की की नायकता का क्लृप्त की के स्तर पर प्रतिबिम्ब बना रहता है। इस तरह का जीवन सिर्फ़ जायावादी कवि में ही हो सकता था। 'सीरुन पंक्ति' का जो सूक्ष्म-कूर्त एवं पुनः क्लृप्त है, वह कवि है क्लृप्त कवि की कवि में सूक्ष्म और मौन प्रक्रिया का एकल क्लृप्त क्लृप्त करता है

वीर की विन्दु पर लाल पिंज बन जाता है -

विदुर उर के से नु-उद्गार

हुम कम तुल पड़ो सौन्दर्य ;

इसी गुलाम दृश्य के मूल में किसी विराट शक्ति की
अस्थिति की समझना उसकी विराटता की लीर भव्य बना देती है :

न जाने सौरभ के मित्र कौन

संजता मुझे भवता मौन !

की का पुरक एक भयानक चित्र (वस्तुतः गुलाम वीर
भयानक की विरोधी जीवन - दृश्य के रूप में न देते जाकर एक छूरे के पुरक समझ
जाने चाहिए ।) प्रकट है -

दुःख पड़-खिलती तो जब बात

विन्दु में सब कर फैलाकार,

तुलनों का व्याकुल-संगार

जाना विदुरा देती ज्ञात ;

उठा तो लहरों से कर कौन

न जाने, मुझे बुझाता मौन !

कौमल वीर पहचान दोनों प्रकृति दृश्यों के मूल में किसी
लगा की अस्थिति का विश्वास जो उस लता की विराटता की संकुचित वीर संपूर्ण
बनाता है ।

“ बापल ” कविता में एक बार फिर पंत की चित्र-विविध कल्पना
का परिचय मिलता है । “ बीच-बिलास ” वीर हाथा ” की तरह यहाँ भी एक
वस्तु प्रभाव निर्मित नहीं हो पाता । निराशा के “ बापल-राम ” के अन्तर्गत निर्मित
६ चित्रों में बापल का एक विराट् व्यापक स्वयं व्यक्ति होता है - लेकिन यहाँ तो
बापल कवि पंत की कल्पना के अनुसार रूप प्रकट करते जाते हैं, चित्रों में अन्वित
का योग नहीं है । इस तरह पंत के बापल में वायवीयता अति है, उसका व्यक्तित्व
नहीं बन पाया है । समन्वित प्रभाव वीर व्यक्तित्व-निर्माण की लक्षणाओं (जो-
एक बार फिर कला हीना - वैदिक रचना के आवश्यक गुण है) की लक्ष्य कर चित्री

सत्यना-सामर्थ्य के रूप में सा कविता पर दृष्टिपात किया जाए, तो कई एक सुन्दर चित्र देती जा सकती है। एक चित्र है -

बुलबुल-धुति ताक-बल-तरलित
 तन के युक्ता जल में स्वाम
 कम बिछाव जंझार-जाह है
 बहते हैं जमुल अविराम ,

धूम्रि तरह का सत्यना-काल कहीं देता जा सकता है, जहाँ कवि वादल का जलन करने के लिए सूक्ष्म उपमाओं की वायोपना करता है। मानवीय जीवन-स्थितियाँ भी साथ-साथ जातीयता ही उठती है -

धीरे धीरे संस्र है उठ
 बड़ कपयल है शीघ्र कछोरे,
 नम है उर में उमड़ मोह है
 फैल छाछा है निशि-मीर ;

हन्त्रघाम-सी व्योम मुकुटि पर
 उटक मोम चिन्ता है धीर,
 चीज पर विप्लव -मय है हम
 हा नास द्रुत चारों धीर ।

ये उपमान पछी नगर में चिह्न चमत्कारिक ला सकती हैं, क्योंकि सा तरह की सूक्ष्म-वस्तु अस्तुत-योजना (वादलों के जलन में) परंपरा में नहीं है - लेकिन कार उनके दृश्य-बदा को केन्द्र में रखा जाए, तो हमें चमत्कारिता के स्थान पर साक्ष्यता की प्रतीति होगी। क्यापितः संस्र और वादल में कोई साम्य नहीं। यही स्थिति कपयल, मोह, छाछा, मोम चिन्ता, विप्लव मय की है। लेकिन मानस में उनकी उच्च की गति वाक्यांश में उचित होती वादल की गति से मिलती-जुलती है। इस सूक्ष्म साम्य की कवि-दृष्टि में परभाव है। इस दृष्टि से धूमनाम चित्र का यह विचार संगत नहीं प्रतीत होता, जो उन्होंने निराका में वादल-राम " है पंत में वादल " की तुलना के प्रयोग में रखा है - " संस्र-वा उठना, कपयल-वा चढ़ना " धीर " छाछा-वा फैलना हा माना "

तिर्कित रूप मनोविज्ञानिक वाचन-भर बनकर रह जाते हैं ।^१

कहीं-कहीं कवि की कल्पना वृद्धिपूर्ण जाती है, जो निम्न छंद में कवि के अविगत विभ्रम के कारण :-

कभी अचानक मूर्तों का भा
प्रस्ता बिगड़ गया ताकार,
कड़क, कड़क, का छँटा सा सा,
धारा उठता है फँस, ,

वाक्य की गड़गड़ाहट के लिए कड़क, कड़क ध्वनि का प्रयोग वृद्धिपूर्ण है । 'कड़क' ध्वनि बिजली के साथ जिज्ञासी जुड़ती है, उत्तरी वादल के साथ नहीं । दुकास जी ने ठीक ही कहा है - ध्वनि -माँस का हल्का उल्लेख करीब जाता है ।^२ यहाँ पर हल्का जोड़ देना होगा कि पैर की सूझ-सूझ ध्वनि-गंध-विदना के परिप्रेक्ष्य में यह वृद्धि वास्तव्यपूर्ण जाती है ।

यन्त्र की कल्पना-झीड़ा का साथ में उच्छ्वसित रूप स्याही की बुँद * शीर्षक कविता में देखा जा सकता है । 'स्याही की बुँद * के लिए कवि तरह-तरह की कल्पनाएं करता है, जिनमें से एक को उद्भूत करना उचित रहेगा :

वर्ष-निद्रित-सा, विस्मृत-सा
न जागृत-सा, न विमुह्रित-सा,
अर्ध-जीवित-सा, जी मृत-सा,
न क्षीणित-सा, न विमर्षित-सा,

निरा का है क्या यह परिहास ?

'पलक' की परिवर्तन कविता अपने रूप-संगठन में अपेक्षाकृत प्रौढ़ है । पैर की बुद्धि कल्पना-चित्रों में अफिर रमती है, जिन्हीं मुख्य वा विदना का विविध, उपमाओं में केवल उनकी मुख्य-रचना भूमि है । इस दृष्टि से 'परिवर्तन' की कविता उनके कृतित्व के परिप्रेक्ष्य में एक सुखद वास्तव्य है, जिनमें

कवि ने मानवीय नियति की झूठा और फलस्वरूप मानवीय जीवन की विडम्बना को विविध प्राकृतिक दृश्यों तथा मानवीय स्थितियों को सामेलता में अभिव्यक्ति दी है। सामान्यतः शीघ्र व्यस्तुओं के चयन में यह कव्यावादी कवि पंत किं दुःखता से दुर्लभ पराजय चित्तों की लालीयना का ज्विता में करते हैं, यह द्रष्टव्य है। पंत के हृदय-विधान की भीषणता और अज्ञातमत्ता वास्तविक रूप में परिवर्तित में उभरी है। इसी ज्विता में पंत ने कुछ विराट् चित्तों की भी नियोजना की है जो "वायुकि सख्य फन", "नृणा नम" की चित्तों में देरी जा सकते हैं। गौररूपक कि तरह कवि के अनुभव-संवेदन में एक-दूसरे (जो तरह ब्यौरवार कवि ने कुछ हीवार) विषय में संश्लिष्ट हो जाता है, यह हम लोगों में देखा जाना चाहिए :

वह वायुकि सख्य फन ।

जहां लज्जित परण तुम्हारे चिन्ह निरन्तर

झोड़ रहे हैं जहां मैं किनात बनाःस्थ पर ।

सत सत फेनी-व्यक्ति स्फूर्ति फुत्कार मयंकर

धुना रहे हैं घनाकार जगती का खंड

मृत्यु तुम्हारा गरुड दंत, कंकुल कल्यांतर,

वसिष्ठ विश्व ही विवर,

कल तुम्हारा

विश्वंकर ।

म्यानमत्ता का ताण्डव -नृत्य इस विशिष्ट वर्ण-विन्यास में रचि गए "वायुकि सख्य फन" के गौररूपक पर लघुवार्ति विषय में मध्य बन पड़ा है। यह अनुभव स्पष्टणीय है (विशेषतः कल्पना प्रेमी कवि पंत के संदर्भ में) कि सख्य फनवाले वायुकि के विषय में निश्चित विराटता जीवन के संघर्ष और विकाराधता की पूरी - पूरी अभिव्यक्ति देती है। इस तरह एक ही विषय में विराटता और जटिलता की सामान्यता दुर्लभ अवस्थिति का अनुभव रचना के स्तर पर तीव्रजनक है। परिवर्तन के विकाराध रूप है उत्कृष्ट कवि-मानस इस जगत् के जगत् तक उठता परिवर्तन हो जाता है कि हृदय की अन्तर्गत की पंक्तियों सिर्फ एक-एक शब्द से निर्मित करता है -

कल तुम्हारा
विश्वंकर ।

यह ताभिप्राय है। पूरे छंद का समग्र प्रभाव इस तरह की योजना के बिना उदात्त रह पाता, यह कहना ठीक है।

मानवीय जीवन की पैकरी और अधुरपन तथा उसी उत्पन्न विनाश का संकट सामान्यतः पंथ की मुख्य रचना-भूमि नहीं है, किन्तु परिवर्तन में उन्होंने इसका संस्मरी किया है :

जात की शत कातर चीत्कार
पैवतीं बधिर, तुम्हारे कान ।
बहु-प्रोती की आघात धार
संघितीं उर पाणाण ।

यहाँ बधिर * जो प्रयोग में ऐक्य परिवर्तन की निष्पूरता नहीं व्यंजित हुई है, कवि मानवीय जीवन की अस्थायी स्थिति, विडम्बना और अधुरपन को भी अभिव्यक्ति देता है। अन्त तक कवि तत्त्व-बीजकर परिवर्तन के प्रति दार्शनिक दृष्टिकोण अपना लेता है। संघर्ष की काफी दूरी तक ठे जाकर अन्त में संतुलन प्राप्त करने की कोशिश और छायावादी कविताओं में देखी जा सकती है। अन्तिम छंद में कवि परिवर्तन की 'महाबुधि' के रूप में विराट् परिकल्पना करता है, जिसकी छहरी के रूप में तारे लोकी का अस्तित्व है। दो पैकियाँ रही जा रही हैं

जैसे महाबुधि । छहरी से शत लोक, बराबर
झीड़ा करते सक्त तुम्हारे स्फूर्ति बदा पर,

संतुलित और उदात्त संवेदना के स्वरूप इस चित्र में विराटता है, जटिलता नहीं। यो 'परिवर्तन' कविता माफा-गरिमा के कारण मध्य बन पड़ी है, लेकिन अतिरिक्त का मोह अभी भी है। एक ही पदा-परिवर्तन का वास्तविक स्वरूप - तरह-तरह की कल्पना-शक्तियों में उभरता है। छीछि कभी-कभी अमूर्त संवेदन न्यून होने लगता है।

अने जगि काव्य-संकलन गुण (१६३२ ई०) में पंत ने 'महत्त्व' के दो अस्तुत-विधान का वास्तव्य नहीं प्रदर्शित किया है, लेकिन यह नहीं कहा जा सकता कि उन्होंने साक्षात्कार में कोई महत्त्वपूर्ण गुणात्मक

उन्मेष मरा है । प्रणय-स्थितियों के केंद्र में उनकी काव्यभाषा प्रगट तथा निराशा की तरह मांसल और प्रसर नहीं हो सकी है, जिससे एक संभव या सम्मोहन की अनुभूति के कड़ावा कोई विशिष्ट, मरी-मूरी सार्थकता नहीं सिरजने पाती, 'भावी मली के प्रति' कविता में नाव और अधिव्यक्ति की पुष्पारता और सरसता की एक सम झुल सराहना हुई थी, जेजिन गहराई में टटोलने पर उसमें प्रगाढ़ता नहीं नजर आएगी । पंत ने प्रणय-दृश्य के केंद्र में भाषा का किस तरह से उपयोग किया है, उसी ज्ञाता है, जो कवि में भाषा को प्रयासपूर्वक काव्यात्मक बनाने का जाग्रह है, प्रणयानुभव की उष्णता, मादकता, ताजगी को भाषा में रसाने-कसाने की छलक उत्पत्ती नहीं है । इसीलिए इन चित्रों में वायवीयता अधिक है - पंत की ही कल्पना-सुधार उन्हें इस तरह समझा जा सकता है :

न जिसका स्वाद-स्पर्श कुछ ज्ञात ;

कल्पना ही, जानि, परिमाण ?

प्रिये, प्राणों की प्राण !

इस वायवीयता के फलस्वरूप उनके शब्द रुढ़ और मोन्मेष से शुद्ध होते हैं । कायावाद की शब्द-रुढ़ि बनाने में महादेवी के साथ पंत के प्रयोगों का विशिष्ट योग है ।

इस दृष्टि से 'गुंज' की 'जाव रहने दी यह गृह-काज' कविता अवधार है । वहाँ शरीर पारस्पर्य के लिए बाहुल्यता (और वह भी पौरुष वातावरण के परिप्रेक्ष्य में) का बहुत निश्चल-वात्सीय रभाव भाषा में जुड़ा है -

जाव रहने दी यह गृह-काज,

प्राण ! रहने दी यह गृह-काज ।

जाव जानि कैसी वातास

हीड़ती धीरम-रुख उज्जुवास,

प्रिये, ठाठ-ठाठ वातास,

जाव रीजों में सी कमिजाव ।

यह जानि कैसी वातास ही शरीर परिवेश की मादक, प्रीतिपूर्ण तथा ताज़ा काव्य है । प्रिया है की जानेवाली यह सुधार कवि द्वारा ^{मैनी-सैपरी} लड़ीवाली

में रण-रस गहरे हैं ।

पंत के नारी-सौन्दर्य के चित्र संश्लिष्ट नहीं हो जा सकते ।
नियोजित प्रतीकों में अतिरिक्त बाधनीयता है सौन्दर्य के प्रति (प्रणय की भाँति ही) एक पितृभ्य-भाव या अधिक-से-अधिक बाध-भाव उपजता है । रीतिवादीन एकान्तिक स्थूल कुंठार-दृष्टि के मुकाबले वह भी ही छुड़-छुड़ में बाधनीक जाता रहा हो, लेकिन कविता में समुद्र का मागना है तादात्म्य नहीं हो पाता । " रूप-तारा तुम पूर्ण प्रकाश " की कुछ पंक्तियाँ उद्धृत की जा रही हैं :

तारिका ती तुम दिव्याकार
चन्द्रिका की फेकार ।
प्रेम-बली में उड़ु बभ्रार
बधरी ती लु भार,
स्वर्ग से उतरी क्या तीक्ष्णार
प्रणय-हसिनि सुहृमार ?
हृदय-सर में करने बभ्रार,
रजत-रसि, स्वर्ण-विहार ।

यहाँ सिवाय एक उदात्त-मूत भाव के (जिसे कविता में कभी भी सन्दर्भ प्रकृति से कोई संबंध नहीं) किसी भी तरह संश्लिष्ट नारी मूर्ति नहीं बनी पाती । जोक तरह से प्रेमी के वात्सरिक वीर काश्य व्यक्तित्व का क्लान कर्त्तव्य के बाद कवि जिस तरह से कविता का समापन करता है, वह उसकी जटिलता शून्य रचना-प्रक्रिया का परिचायक है :

कल्पना तुमने एकाकार,
कल्पना में तुम बाठी याम ;
गुन्कारी कवि में प्रेम-ज्वार,
प्रेम में कवि बभिराम,
कलिल कन्हावी का लंघार
स्वर्ण-कवि में निम गढ़ु बभिराम,
कन गह मानसि ! तुम वाकार
येर दी एक-प्राण !

सैता जाता है, कवि प्रेयसी का स्वप्न कर रहा है। सारी विशेषताओं की परिणति 'इह दौ एक प्राण' की तान में होती है, जो संवेदना की परंपरित बनाती है।

'बापल' की तरह 'बौंदनी' पर भी पत में कवितारें लिखी हैं। 'गुप्त' में 'बौंदनी' हीनक है दो कवितारें हैं। इस में 'बौंदनी' कवि की कल्पना में डलकर रहणा जीवन-बाठा बन जाती है। बौंदनी के लिए यह कल्पना थिल्लु नही और जीवो गुरीय है -

जा के दुल-धन्य क्षम पर
यह रहणा जीवन-बाठा
रे क्य है बाग रही, वह
बौंदनी की नीरव माठा।

पीठी पड़, निर्मल, लीमल
कुल-मैर-लता कुलछाई ;
विकसना, छाव में छिपटी,
छाँती में शुन्य सनाई।

कभी सारी नवीनता के बावजूद बौंदनी का यह चित्र कमि छटपटेपन में न दुल्य-संवेदना में कोई गुणात्मक उन्मेष भरता है, न ही अनुभावन-दायता बढ़ाता है।

'बौंदनी' पर लिखी गई दूसरी कविता लण्ड-लण्ड कल्पनाओं का समुच्चय है, एक कल्पना-चित्र का दूसरे कल्पना-चित्र से कोई संबंध नहीं है। कवि कभी कल्पनात्मक उद्धान के बहुविध रूप का कविता में दिताता है, लेकिन कोई तारतम्य न होने है बौंदनी की सुस्पष्ट रूप-रवि या भावरावि निर्मित नहीं होने पाती। कहीं तो यह कवच रूप में परिणीत है :

दिन की बागा कुल्लि का
बाई निचि-निमृत कम पर,
वह कवि की हूँ-हूँ-की
हुँ हुर-छाव है नर-नर।

और वहीं छु परिमल का धन या सुत का उमड़ा सागर बन जाती है :

यह छु परिमल के धन-सी
 जो तीन क्षण में लवितल
 सुत के उमड़े सागर-सी
 जिसमें निमग्न उर तट-स्थल ।

“ गुणन ” की “ एक तारा ” और “ नीला - बिहार ” लवितारों के प्रकृति पर्यवेक्षण अपने भाषिक विधान में पंत की तीव्र प्रसर दृश्य संवेदना का सहिया उदाहरण प्रस्तुत करते हैं । “ एक तारा ” में पारंपरिक सांध्यकाशीन वातावरण का केन चित्रण नए ढंग से हुआ है । संव्याकाशीन निस्तब्धता की व्यंजना ध्वनियों के क्षणिक संक्रम में यों उभरती है :

बनों के आमत अवरों पर ली गया निश्चित बन का ममीर,
 ज्यों बीणा के तारों में स्वर ।

संव्याकाशीन नीरव वातावरण में वायु की ममीर ध्वनि के यम जानि की जपन में सुकन-सुकनार स्थिति की लवि ने एक उत्कृष्ट ध्वनि-विषय में है विवक्षित किया है - “ ज्यों बीणा के तारों में स्वर । ” पहिली पंक्ति का तादात्मिक, क्षणिक प्रयोग विशेष रूप से द्रष्टव्य है, जो लवि की सुकन कल्पना का प्रतिकूलन है ।

जानि लवि ने बर्ण-परिवर्तन की प्रक्रिया को संवेद्य बनाने के लिए एक लविया बीजिक विषय रखा है :

लहरों पर स्वर्ण-रेश सुन्दर पड़ गई नील, ज्यों लहरों पर
 बरुणाई प्रसर-शिशिर है डर ।

संख्या सम्य दृष्ट की स्वर्णिम किरण का नील पड़ जाना स्वभाविक प्रक्रिया है, ज्यों के स्तर पर उसके उन्मुख केन के लिए लवि ने बर्ण-परिवर्तन संवेद्य मानवीय जीवन से जुड़ा एक विषय प्रस्तुत किया है - “ ज्यों लहरों पर / बरुणाई प्रसर-शिशिर है डर । ”

शिशिर में लहरों की बरुणाई में नीलापन का जाता है, यही

स्थिति संघ्याकाश में प्रारंभ होते संस्कार को ग्रहण करती सूर्य की स्वर्ण-रेख की है । वर्ण-रूपान्तरण का यह संवेद्य चित्र बेगौड़ है ।

पंत की वाक्माणा दृश्य-संवेदना का सही ठेग है बोधण करती है, लेकिन जब अस्तित्व की जटिलता या व्यक्तिगत दृष्टि की भावभूमि में वह प्रविष्ट होती है, तो व्यक्ति नहीं रह पाती । 'एक तारा' काका कच्छा उदाहरण है । संघ्याकाशीन वाचस्पत्य शक्ति पुष्कलूमि के किष्ण के बाद जब वह तार का केस शुरू करता है, तो जो एकाकी व्यक्ति का प्रतीक मान लेता है :

क्या उसकी वात्मा का चिर-भ्रम स्थिर, अमल नयनों का चिन्तन ?

क्या तीव्र रहा वह कर्मापन ?

दुःख है दुःख कर्मापन, छाता यह निश्चित विश्व निषेध

वह निष्कल हृच्छा से निषेध ।

एकाकीपन का केस जागे होता चलता है । यह ठीक है कि यह केस केस में अंतर्गत नहीं है, लेकिन साथ ही दृश्य-संवेदना वाले केसों की तरह इसमें कोई गुणात्मक रभाव नहीं पाया जाता । कविता की परिणति तो कवि पार्श्विक रीति से करता है, तारा उसे अंततः ब्रह्म-स्वरूप छाता है । पार्श्विक परिणति है उद्भूत गरिमा का विभ्रममय मोह कविता के समस्त प्रभाव की जाति पहुँचाता है ।

पंत की चित्रात्मक कल्पना का दूरगामी निर्याह नौका विहार ' के कविता में हुआ है । प्रारंभ में मंगा का तापत-बाछा के रूप में मानवीकरण हुआ है । नौका-विहारकाश में दृष्टि केन्द्र में टिके एक-एक प्राकृतिक दृश्य को कवि चित्रात्मक रीति से संकित करता है, लेकिन 'एक तारा' की ही तरह इस कविता की भी निर्याति है। अंत तक पहुँचते - पहुँचते कवि पार्श्विक निष्कर्ष निकालने लगता है -

ज्यों ज्यों छाती है नाव पार

उर में बाछीकित उस विहार ।

जब पारा था की का का जल, शाश्वत उस जीवन का उद्गम,

शाश्वत है गति, शाश्वत संगम ।

इस तरह एक विशुद्ध प्राकृतिक कविता है निर्मित होन्वाला प्रभाव विरहित ही जाता है। प्रकृति-चित्रण और दर्शन के भाषा-स्तर इस प्रकार में घुल-मिल नहीं पाते, फलतः कविता समग्र रूप में नहीं बन पाती।

“ गुंज ” के बाद पंथ का काव्य-स्वर बदल जाता है, उनकी धेतना क्रमशः वस्तुवादी हो जाती है। “ युगांत ” (१९३६ ई०) “ युगवाणी ” (१९३६ ई०), “ ग्राम्या ” (१९४० ई०) की रचनाएँ उनका प्रतिनिधित्व करती हैं। “ युगांत ” में स्वयं पंथ जी के अनुसार “ पत्थर ” की कौमल परा का उभाव है।^१ “ मृत करी जगत के जीर्ण पत्र ” कविता में प्रसर-बीजस्वी धेतना कवि की संपूर्ण भाषा में व्यक्त होती है। जागरण की कामना सुझ-उदात्त होकर पुनरित हुई है :

मृत करी जगत के जीर्ण पत्र
है ग्रस्त ध्वस्त, है शुष्क जीर्ण ।
स्मितप पीत, मधुवात-नील,
तुम बीतराग, जड़, पुराचीन ॥

इस समीक्षाओं ने बहुत स्थूल ढंग से इस तरह की कविताओं को छायावादी काव्य से उल्टा प्रगतिवादी काव्य की कोटि में स्थान दिया है। इस तरह का कर्कश छायावाद को केवल प्रेम और सौन्दर्य की कविता मानने वाली दृष्टि का प्रतिकार है। कौमलवात पदावली के उल्टा छायावाद के उन्नीत भाषा के अन्य प्रोत्त भी उन्मुक्त हुए हैं, जो वे नजरबंदी पर देते हैं। यहाँ जीर्ण पत्र का प्रतीकात्मक प्रयोग और उसका दूरगामी निम्नलिखित छायावादी सुझ काव्य-बीज का परिचायक है। “ जीर्ण पत्र ” पुरातन विचारधारा और सांस्कृतिक रूढ़ियों का सटीक प्रतिनिधित्व करता है। जहाँ कवि ने इन ऐसे पत्तों की “ मृत विहंग ” संशोधन देकर उनके जीवन की व्यर्थता, रचना-सूक्ष्मता का बहुत मार्मिक भाव-चित्र प्रस्तुत किया है :

निष्प्राण विगत युग । मृत विहंग ।
का-बीड़ उब्ज बोँ स्वास हीन,

(१६१)

च्युत, जल-व्यस्त पंती से तुम
कर-कर जल में हो विहीन ।

इस तरह का प्रारंभ ज्ञान्ति-भाव पंती की सामान्यतः सुकुमार-
वाक्यीय कल्पना के परिप्रेक्ष्य में विशिष्ट स्थान रखता है । ज्ञान्ति के कठोर
आवाहन के परभाव नये पुनः की तरह ताने, मांसल शब्दों में विवृत हुई है :

कंकाल-वाल का मैं फेले
फिर नल रुधिर, पल्लव लाठी ।
प्राणों की मरै से मुजरित
जीवन की मांसल खरियाली ।

‘सुगवाणी’ में संकलित ‘दो लड़के’ शीर्षक कविता की भाषा
में निहित बोलचाल का प्रवाह शायवादी वाक्यमाणा के एक विशिष्ट मोड़ की
बीर संकेत करता है । बोलचाल में भी कविता का संश्लेषण हो सकता है, इसका
वक्ता प्रमाण ‘दो लड़के’ से मिलता है । पासी के बच्चों का वंश करने के लिए
कवि में जो आत्मविश्वास और आत्मीयता होनी चाहिये, यह इस कविता में
देखा जा सकता है :

मानव के जाऊ हैं ये पासी के बच्चे,
रोम रोम मानव, एहि में ढाँठ सच्चे ।

सामान्यतः कौमल-सुकुमार चित्रण के लिए प्रसिद्ध पंती इन
दो लड़कों के वंश में एकल बोलचाल की भाषा पर उतर जाती है :

भरें लौंग में (टीले पर है भरा पर)
दो छोटे-से लड़के का बातें हैं वक्तार,
को लन, मक्कद, लौंगले, सल्लु हवीले,
फिट्टी के मटमैले पुतले पर फुतीले ।

‘ग्राम्या’ अपेक्षाकृत अधिक महत्वाकांक्षी प्रयत्न है । यद्यपि
‘निवेदन’ में कवि ने कहा है - ‘उन्में पाठकों की ग्रामीणों के प्रति केवल बौद्धिक
सहानुभूति ही मिल सकती है । ग्राम-जीवन में भिन्न, उनके पीछर है ये अवश्य नहीं

(१६२)

लिखी गई है । -- लेकिन कविताओं की पढ़ने के बाद इस बात से सहमत नहीं हुआ जा सकता । ग्रामीण जीवन की करुणा और विडम्बना कविताओं में सुलभित हुई है । विशेषतः वे यहाँ * जी की कविता का शब्द-चित्र बहुत मार्मिक बन पड़ा है । किसान की कठोर विवशता, भयावह दयनीयता उसमें है विवृत होती है :

लोकता की गुहा-तरीखी
उन योंनी है डरता है मा,
मरा दूर तक उन्में दारुण
धन्य दुःख का नीरव रोदन ।

लोकता या वह निरंकुश दुःखों के थोड़े सहेत-सहेत एक स्थिति ऐसी जाती है, जिसमें मर्यादता का समावेश होता है ; जीवन अपने नग्न-कठोर रूप में एकमात्र भयावह जान लगता है । यहाँ * लोकता की गुहा * जी विशिष्ट मानचित्र कठोर-जीवन का निम्न साक्षात्कार कराता है । * किसान * जी सामान्यतः ककाव्यात्मक समक जानवाले, नव शब्द की पंक्त विशिष्ट संदर्भ में प्रयुक्त का जीवन बना दिया है, जो इन पंक्तियों में द्रष्टव्य है :

मानव के पारल पीठन का
देती है निम्न किसान !

मानव की शोणण-वृत्ति पर उल्ला सीला- और वह जी संयम की मुद्रा योंनी दूर - व्यर्थ * किसान * प्रयोग के माध्यम से कवि कर पाया है । इस तरह पूरी कविता स्वाधीन किसान के बाह्य स्वाभिमान, धृष्टिभूत कठोरता का संवेदनशील बन करती है ।

* ग्राम्या * की * ग्राम्यवृत्ति * शोणिक कविता में गाँव की युवती का जो चित्र पंक्त उतारती है, वह विशिष्ट है । लय का कठ-मनीष रूप यहाँ देला जा सकता है । ग्राम युवती की सुश्रिता शुभ्य जीवन- स्थिति उल्लिखित शब्दों और धिक्कती ईद गति है एकमात्र हो जाती है :

उन्मय जीवन है ऊपर
पटावरी नव जगह की पुन्कर,

गति त्याग करण
 शय मंद करण,
 छटाती जाती ग्रामसुवति
 वह गजाति
 तप डार पर ।

ग्राम्य यौवन का लुप्त-उन्मुक्त वस्त्र विशिष्ट मंगिमा से संपन्न
 भाषा में जुना है । शब्दों की संवेदना से संपृक्त का रूप में देखी जा सकती है
 कि उसमें है उत्थाप का उत्त फूटा पड़ा रहा है। पंत के वायव्यता-प्रधान पूर्ववर्ती
 पुनः सौन्दर्य चित्रों के बीच यह तरु-स्वच्छ सौन्दर्यकि उल्लेखनीय है :

उरकाती पट
 सिक्काती छट
 शरमाती कट
 वह नमिता दृष्टि है पैर उरीजी के डुग पट ।

छाँती लज्जल

बल्ला पैरल

ज्यों फूट पड़ा ही प्रीत तरु

भर केनीज्जल पलनी है वारी के तार

पंत ने यौवनी की वमारी के नाच चित्र की कविता में

उतारने की कोशिश की है । काव्य-विषय कानि के ये बड़िया वीर साहित्यिक प्रयास
 है । " वमारी का नाच " को प्रस्तुत किया गया है :

व र र र

मया हल हुल्लु हुल्लु

कक कमाक रल मुक

उल्ल हल, कमाक, कल्ल मे

लल रही हुल हुल्ल उल्ल

वह वमार यौवन का डंग ।

(१६४)

गीत-नृत्य के साथ प्रचलन भी चलता है, जिसमें काव्य
कार कीद्वार पर 'कबती जाता' है। निराशा के झुरमुका 'वीर' नये
पौ' की रचनाओं में निहित व्यंग्य-विनोद-भाव के उदाहरणों के संकेत हैं :

कीद्वार पर कबती जाता,
बामन ठाकुर पर है बैठा
घातों में कभी-कभी काक भी
रुंज बोल जाता वह सस्ता,
कठ लौटा लौ वह बरकता

'ग्राव्या' में संक्षिप्त 'वह झुड़का' कविता पंत की
शब्द चित्र-निर्माण की क्षमता का उत्कृष्ट उदाहरण है। निराशा का झुड़का
पंत के चित्रों में साकार हो उठा है। उसके का-प्रत्येक का सहानुभूतिपूर्ण वक्ता
जाने में अभूतपूर्व है :

उमरी डीठी नसे जाउ-सी
धूली ठठरी से है छिटी
पतकर में हूँ तेरा से ज्यों
धूनी कारबैठ हो छिटी ।

धूली ठठरी से छिटी डीठी नसी के बाहुल्य तबियन की
कवि हूँ तेरा से छिटी धूनी कारबैठ के कस्तुर में से विकसित करता है। यह
चित्र बहुत कल्पना का फल है। इस तरह झुड़के का शब्द-चित्र प्रस्तुत करने के बाद
कवि जैसे अपनी प्रतिक्रिया को कत में यों रखता है -

काठी नारकीय छाया कि
हीन क्या वह भी भीतर,
पेशाब का बुझ, दुःखों से
मनुष्य क्या शायद उम्र में भर ।

'काठी नारकीय छाया' के प्रयोग द्वारा कवि झुड़के की निराशा की व्यथित स्थिति
से बाहुल्य अभिव्यक्तगीय मानसिकता की कटीब स्वर देता है - अभिव्यक्त की की
उम्र में मनुष्यत्व नहीं दिखाई देता। यह अन्तिम की मनुष्यता का नारा जाकर

प्राकृतिक दृष्टि होने के संभावित स्तरों में सबसे अनुष्ठा की अनुकूलता से लगाव की प्रकृति पर अपना व्यंग्य करता है। उस मुठे विकारी के प्रति उत-उत्तासुसति फिटाना तो दूर रहा, जो कि उपासीत पुरुषाभिमान काव्य की पुष्पक वाक्यांशों को वाक्य पहुँचाती है, क्योंकि वह उनके पुन्य और सुभाषण व्यंग्यों पर अपना कटा है :

काँची नारकीय काका निज

होड़ का कप भै पीतर

का काह पंत में वायुनिक मनुष्य की साक्षरित शिष्टता का यहाँ जोरुत पूर्व पदफास किया है। यह पूर्ण श्रुति काही संरचना में, ठेठ शब्द-विन्यास में पैनी है। निराका की 'विह्वल' (परिष्क में संजीव) और पंत की 'कह मुहड़ा' जयितारें जमी-जमी कौदना के लकड़ का पड़ी है।

'विह्वल' के दीनता से सादात्म्य करने की साफ उल्लेख है, 'कह मुहड़ा' में काव्य काव्य की सुहृदता से सादात्म्य करने में संजीव कौदना का उद्घाटन का उद्दिष्ट भी उसी-या जमी की-पुरुषाभिमानता पर व्यंग्य जाता है।

प्राक्ता के बाद के काव्य-संरचना-वर्णन दृष्टि 'स्वर्ण शिष्टता', 'उत्तरा', 'लक्ष्मी', 'वाणी' आदि - में उत्तर उद्घोषन का केन्द्रीय स्थान है। इनका बाद का और मुहड़ा चौद (१९१६ ई०) 'विह्वल-शीष्टता' (१९६६ ई०) 'पुरुषाभिमान राम' (१९६६ ई०) 'पा फटने से पाठ' (१९६९ ई०) भी अन्य काव्य-संग्रह हैं। 'लौक्यता' के रूप में मुहड़ा काव्य की रचना करने का श्रेय भी पंत को प्राप्त है। विन्यास की तीया (काव्यवादी काव्यमाणा) से बाहर होने के कारण इनका विशेषण यहाँ नहीं किया जा रहा है। इतना कहा जा सकता है कि ये सारी रचनाएँ पंत के सत्त विज्ञानशील कवि-व्यक्तित्व का परिष्क देती हैं। का और मुहड़ा चौद में ती पंत प्रयोगशील कवि के रूप में उभरी है।

पंत की काव्यमाणा का स्वल्प प्रसाद और निराका की पुष्पता में दूसरी तरह का है। विशेषीकृत कविताओं के अन्तर्गत यह देता जा सकता है कि जटिल और व्यापक क्षुब्ध-विषय को रचना-व्यंग्यता उनकी काव्यमाणा के शान्द से बाहर की बात है, उनकी प्रकृति उनकी फिटने में, जमी

व्यक्तित्व में उनकी वात्सल्यपूर्ण करने में नहीं रहती ।

ऐक्य लक्ष्मी का प्रति-पूर्ति बहुत कठोरता से भी उनकी सुन्दर-सुन्दर वात्सल्यपूर्ण करने में करती है । यह ठीक है कि बहुत सुन्दर सुन्दर संश्लेषण कुछ कवि के भाषा-प्रयोग द्वारा की है स्तर पर गतिशील और उन्मुख बनकर कविता को समुद्र बनाए रहता है । वात्सल्यपूर्ण करने-वर्क कवियों में वही है स्तर पर इतनी उन्मुखता और संश्लेषणशीलता नहीं रहती, फिर भी वे कविता का एक विशिष्ट पक्ष है और कवि की वात्सल्यपूर्ण करने की पहचान है । पक्ष की चित्रात्मक वात्सल्य में निहित भेदों और मीमांसा के उदाहरण - स्वल्प ' एक जगत् ' में तात्त्व्य प्रकृति का चित्र देकर योग्य है । वहाँ उन्होंने जन-संविदा को स्वर दिया है, वहाँ भी शब्द-चित्रों की व्यवस्थिति है । ग्रामायुक्ती का वैशिष्ट्य तब तक, पौष्टिकों और चमारों की नृत्य का वात्सल्य विश्वासपूर्ण चित्रण, ग्रामिणी के वैशिष्ट्य के वैशिष्ट्य की अभिव्यक्ति , बड़े भित्तारी का लघु रत्नाकर उस संदर्भ में उल्लेखनीय है । नाट्य सामान्य का उन्मुख निरुद्ध जीवन इन शब्द-चित्रों में है मुखरित हो उठा है ।

(१६७)

ख उ या य - ६

महादेवी की काव्यभाषा

महादेवी की काव्यभाषा बारम्ब है अन्त तक एकलक्ष्य और एकरस रही है, लेकिन यह ध्यान रखना चाहिये कि प्रसाद की एकलक्ष्य और एकरस भाषा है उद्भूत होमैवाली बटिल-मूर्ख प्रतिश्रियाओं की संभावनाएँ नहीं विवृत करती महादेवी की काव्यभाषा में कुछ मिलाकर समुदाय जुम्ब रचने का साग्रह कम है, समग्र प्रसाद निर्मिति करने की जासुलता थोड़ी है ; व्यक्तात्मक और शिवात्मक श्रवियों को उभरने तथा छायात्मक मृदुता (निराशा की तरह छायात्मक उद्भावना के स्तर पर नहीं) को बार-बार मौजती रहने की प्रवृत्ति अधिक है ।

हायाबाध के लक्ष्य-सुष्ठु में निराशा और पंत भाषा के अनेक प्रोत्तों को उन्मुक्त करते पडते हैं । यह दूसरी बात है कि निराशा हर प्रोत्त को उन्मुक्त करने में समान और सम्यक् रूप से कदा रहें हैं । दोनों कवियों की काव्यभाषा कविता के विविधरूपा विधान का निर्वह करती है । एक और " जुही की बही ", " बादल-राग ", " संख्या पुन्दरी ", " स्नेह-निर्मीर वह गया है " (निराशा), " प्रथम राशि ", " बादल ", " मीन निर्मला " (पंत) की कविताएँ हैं, दूसरी और " सुखीदास ", " राम की शक्ति-मृदा ", " शरीर-सृति " (निराशा), " परिवर्तन " (पंत) की तरह उम्मी, सुगठित कविताएँ हैं । प्रसाद की स्थिति भिन्न और अपेक्षाकृत अधिक साक्षर है, क्योंकि उनमें भाषा के एकलक्ष्य की ही तरह-तुल्य के विधानों के मुख्य भागों की उद्भूत दामता है, यद्यपि मूलतः सभी विधानों में वही नीतात्मक सुष्ठुता है । इसी कारण " बाध है, वह लीर यौवन " की तीव्र-प्रसर, मातृगीत सुष्ठु के साथ है " कामायनी " का उम्मी, कौटिल्य उम्मी है कुछ प्रवन्धात्मक काव्य तक रचने में सदाय हुए । महादेवी की भाषा का समग्र रूप विधान के बीच में वैविध्य कदा कभी तरह के परिवर्तन की सुभाव नहीं रह पाया है । वही नीतात्मक विधान पण्डित संकलन

(१६८)

“नीहार” (१९३० ई०) में मिलता है, उन्हीं का पौगण अन्तिम संस्कार “दीपस्तोत्र” (१९४२ ई०) तक होता गया है। यह दूसरी बात है कि रचना-प्रक्रिया उत्तरोत्तर ग्रीक और सनातन होती गई है।

“नीहार” में ही का बात का सामना मिल जाता है कि महादेवी में उदरारण की प्रवृत्ति अधिक है, विद्वानों की विद्वानों के स्तर पर विश्वसनीय बनाने की ओर रुखान नहीं है। कृतीछर महादेवी की विद्वानों में मांजला के वजाय वायवीयता अधिक है। आयावादी काव्यभाषा को उदात्तता बनाने की प्रवृत्ति पंत और महादेवी में सर्वाधिक है। “नीहार” में जैव उदरारण का स्थापना की पुष्टि स्वरूप रहे जा सकती है -

निहा की भी देता राक्षस / चौदन में का लकड़ें सोल (विपरीत)
नीरव नम के नयनों पर / लिखती है रक्षणी की लकड़ें (विविधि से)
रक्षणी लोह जाती थी / किछकिछ तारी की जाती।
उत्तरे बिहरी वन पर / का रौती की उज्जवाली (भिरा राज्य)

यह उदात्तता किसी तार्किक भाव-रूप या कि रूप-रूप ही - की रचना करने पर महादेवी की कृति का जाती है, जो उज्जवा की स्वरूप - रूपि बौद्धि हुए प्रगाढ़ का तरह की उदात्तता का निर्माण करते हैं-

कैरी ही माया में लिपटी
कपरी पर उँली भी हुए
मायन के सरस कुतूहल का
बौली में पानी भी हुए

अन्तिम की चरणों में निम्न उदात्तता है, किन्तु वह कर्तार के स्तर पर नहीं है। मनु-मनु (कर्त) की मायका, सरसता और ताकती का अनुभव उज्जवा के अनुभव है स्वरूप ही जाता है, बौली में पानी भी हुए प्रवीण की उदात्तता संगीत शास्त्रीन और मनु मायन-भाव का स्थापन करती है। महादेवी की उदात्तता कान-अंगिमा से जाने का कह पाती है। “नीहार” के इन उदरारणों में कल का नया ढंग पर है, उन्हीं के विपरीत का निहार है, निम्न प्रभाव उदरारण करनेवाली नीम कलनात्मकता है (उत्तरे बिहरी वन पर / कपरीती की उज्जवाली,); विद्वानों की कलनात्मकता है करने की कौशल नहीं है।

सकामित्व रूप है वेदना की वापना में रच रहने की प्रवृत्ति महापिपी के हर काव्य-संछलन में देखी जा सकती है । नीहार 'की' भिरुम्व ' कविता में उन्होंने अपनी वेदना का प्रकृति-व्यापी वेल दिया है, जो किसी भी तरह क्षुमावन-दामता की विकसित करने की जोरिस नहीं करता । बहुत लम्ह-चित्रों की रमणीक कल्पना (जिमें किसी ठीक की-शुवि की संभावना नहीं है) की अमलवि सम्झने की बात कीर है, जो -

किन्ती रातों की नी
नछापी है बैपिहारी
पो ठाडी है संव्या के
पीछे पैदुर है ठाडी ;
नम के धुँकल कर ठाठ
अरुच कमकीठ तार
हन बाहों पर तेराकर
रखनीकर पार उतार ।

इस तरह की अलंकार-प्रवृत्ति (जिमें बिवात्मकता की अपेक्षाकृत अधिक गंभीर और संवेदनशील रचना-प्रश्रिया नहीं है) यह उक्ति देती है कि यहाँ कवयित्री वेदना के माध्यम है किसी सार्थकता का अनुभव नहीं कर पा रही है । कहीं-कहीं इस अलंकार है कविता बनने की स्थिति संभव होती है, जो- पीड़ा में मानत है / पीने पट-ती छिपटी है ।

यहाँ पीने पट का बिंब बिवात्मकता, उचित वैचित्र्यमयक इत्थनात्मकता है जाने की स्थिति का सकल वेल करता है, पीड़ा है संयुक्त मानस की बाई स्थिति की पीने पट के उल्लेख द्वारा संवेद्य बनाया गया है । इसी तरह वेल के अंश-बिना किसी बिवात्मकता के - बहुत नायक, निर्दोष डंग है पीड़ित मानस की सुख-शून्य स्थिति का संस्पष्ट किया गया है -

उसरी खुप पीड़ा को
भरी न कहीं हूँ जाना
कल का है जा न कावे
कल सीती रहने का ॥

दुर-दुर इसी भावभूमि पर प्रवाद की " विजाद " कविता का यह
वर्णन है, जिसमें इस की दीर्घी-उत्थरी गति के कारण लंबाईपूर्ण कविक
प्रभावोत्पादकता है :

किरी हृदय का यह विजाद है
ऐसी मत यह सुख का रूप है
उत्प्रेत का मत दीडावी
रुग्णा का विधान्त चरण है ।

" नीहार " में नरसिंही की प्रश्रिया भित्तमान की नहीं है, पुनरावृत्ति^{की है।} या प्रवृत्ति
गीत की सुद्ध प्रवृत्ति है मत नहीं छाती । वागानी संज्ञकों में ही यही प्रवृत्ति है,
मत ही उनमें उद्योत्तर रचना के स्तर पर कटावट जाती गयी हो । " नीहार " की
" नीरव भावणा " कविता इस संदर्भ में उल्लेख है। कवीयकी मीन की अवस्थिति
के संबंध में कहना चाहती है, लेकिन वह निराशा की " मीन " कविता (परिप्ल)
की तरह कोई संश्लिष्ट अनुमति नहीं उपलब्ध कर पाती, सिर्फ एक बात को कहने
के लिए लंबे दंग अपनाती है । यहाँ दो लंघन जा रहे हैं :

जहाँ कभी पलकान्न वसन्त
जहाँ वाग्दति बनती उन्माद
जहाँ मदिरा देती चैतन्य
मृज्जा बनता मीठी याद
जहाँ मानस का मुग्ध भिन्न
वहीं मिलता नीरव भावणा ।

जहाँ विजय देता है कमरुध
जहाँ पीड़ा है प्यारी मीत
जहाँ है नयनों का झुंकार
जहाँ ज्वाला बनती नमीत,
मृज्जु का जाती नवीवन
वहीं रहता नीरव भावणा ।

कुसुम से साधक सज्जनात्मक रिश्ता जुड़ी पर अपनी सपाटता में,
थोड़ी सीव्रता में, इस तरह की कविता उपजती है, पूरे-का-पूरा उद्भूत किया
जा रहा है :

जो तुम का पारो एक पार
कितनी करुणा कितनी संदेश
पथ में बिछाते बन पराग,
गाता प्राणों का तार तार
कुराग भरा उन्माद राग,
बाँसू छेत में पद पसार ।
सँ उठते फल में जाड़ में
फुल जाता जीठों से बिनाद,
हा जाता जीवन में कसंत
छुट जाता फिर संचित विराग,
बाँसू देती सर्वस्व बार ।

यहाँ सचमुच उपलब्ध उल्लास नहीं है, बल्कि मन की साध
के पुरा होने की संभावना से उद्भूत उल्लास है और यही छापी विडिष्टता है ।
इस संभावना-जन्य उल्लास का निर्माण अल्प अनावश्यक स्फूर्ति-मुक्त शब्द-खड़ी
करती है, जो लय के फुट-मिस्तर लय में से अधिक माधुर्य बन पड़ा है ।

“ नीहार ” के बाद “ रश्मि ” (१६३२ ई०) महादेवी का दूसरा
काव्य-संकलन है । यहाँ माना और संवेदना का कोई ऐसा रचाव नहीं मिलता,
बल्कि कहा जा सके कि “ नीहार ” की तुलना में “ रश्मि ” महत्वपूर्ण गुणात्मक
विकास की सुन्नाकस रहती है । उनकी भाषा में जो वह ऊर्चा नहीं आ सकी है,
जो रहस्यात्मकता और वेदना के प्रति निष्ठा को किसी साधक रचनात्मकता से संपुक्त
कर सके । “ स्मृति ” कविता का उपलब्ध तो ऐसा लगता है, जो कवयित्री को ही जटिल
नीहार वास नहीं की कौशल पर रही है, जन्तुओं की समझने का साधक कर रही
है । लेकिन पूरी कविता का कुसुम उरलीकृत होकर रह जाता है, उसका समग्र

(१७२)

प्रभाव बहुत पीपा पड़ता है । शुरू में कुछ उन्मील होती है -

कहीं तो जाई हूँ दूर भूत
क्या-क्या उठती धुंधि जिसकी ?
रुकती-सी गति क्यों जीवन की ?
क्यों क्वाप क्वाप छाता,
विस्मृति सरिता के दूर ?

लेकिन बाद में परंपरित कथन-प्रणाली और फिर-
परिचित प्रतीकात्मकता अभिज्ञान के क्षुब्ध को थिलथुल जड़ कर देती है । एक
जैसा रहा या रहा है -

जिसी क्लृप्ता धन का हूँ कम,
टूटी स्वर-उहरी की कम्पन,
या ठुकराया गया धूलि में
हूँ मैं कम का फूल ।

रूपकात्मकता के पूर्ण निवारण की चिन्ता आयावादी
कवियों में महादेवी की रहती है । रश्मि की "धुंधि" कविता काका कच्चा
उदाहरण है । प्रिय की स्मृति है उद्भूत प्रतिक्रियाओं की वर्तत के रूपक में
अभिज्यक्ति मिली है । धुंधि और वर्तत के पदों का ब्यौरेवार उल्लेख कवि में
का वास्तव का सूचक है कि महादेवी स्मृति के क्षुब्ध की कविता के स्तर पर अधिकाधिक
रा-भूरा, गतिशील बनाने की कोशिश न करके भाषा के रूप-रंग की सजावट
में प्रियाशील रहती है ।

"रश्मि" में महादेवी की प्रतीक-योजना, शब्द-कथन सब इस
कोटि का है, जो वैचित्र्यमयी कल्पना का संवर्धन कर सके । ली कारण (और
यह बहुत महत्वपूर्ण तथ्य है) मनःस्थिति की कल्पना की कल्पित कर्म का उपक्रम
कवि के बावजूद महादेवी कवि-मानस की कल्पनात्मक-कवियों पर निर्मित करती है,
जो "उलकन" कविता में । प्रिय की न प्राप्त कर सकने के मूढ में जो विवशताएँ
हैं, वे वास्तविक जीवन-स्थितियाँ हैं नहीं सरिजी हुई हैं, वे तो निरव्यक्त, कारुणिक
कल्पनाओं का प्रतिफल हैं, जो का की हैं -

(१७३)

खलि कै उनकी पाऊँ ?
मे बाँध बनकर भैर,
आ कारण डुल डुल जाती,
इन फलों के वन में,
मे बाँध बाँध पकताऊँ ।

यहाँ प्रिय का व्यक्तित्व संपूर्ण प्रकृति में समाहित होकर व्यापक हो जाता है । पर यह प्रक्रिया किसी तरह की सघनता से संपृक्त होती, तो बड़ी उपलब्धि संभव होती । प्रकृति-संगीत विषय माला का एक और एक प्रकार है -

मेघों में विद्युत भी छवि
उनकी बनकर भिट जाती,
बाँधों की फिक्रटी में,
फिर मैं भी बाँध न पाऊँ ।

“ नीरजा ” (१९३४ ई०) में पिछले दो संस्करणों की तुलना में कहीं महत्त्वपूर्ण गुणात्मक परिवर्तन परिणामित किया जा सकता है । भावनाओं में कुछ मिठाकर संयम का समावेश है । भाषा में अभिजात गरिमा का विकास देखा जा सकता है । “ नीरजा ” है यह बात सुनकर सामने आ जाती है कि महादेवी की कविता स्वकात्मक अधिक है, विवात्मक कम । उसे यों कहना चाहिए कि रहस्यात्मकता उनकी काव्यभाषा की विशेषता है । नीरजा में बड़ी संख्या इस तरह के संग्रहप्रकारक गीतों की है (गीत सं० १२, ३६, ५३, ६८, ६९, १०९, १०४) ।

“ मे बनी मधुमाता बाड़ी ” गीत में महादेवी अपने जीवन पर मधुमाता का आरोप करती हैं । प्रारंभ से ही प्रस्तुत और अस्तुत भी परंपरा से बंधे हुए दो तत्व बाँध बढ़ते जाते हैं, किसी अन्तर्गत विजाद की कल्पना याभिनी है, बुद्धि के हस्त का वर्णन है, पुच्छ की बाँधनी की छिटकन है, झुँगों के कुत्तों की काठिन्दी की उमड़न है, इत्यादि । इस तरह दोनों पक्षों के बारंबार वजन की कोशिश में मधु विजाद से उसी सार्पकता का बाह्यमान कविता के क्षुब्ध में परिशिष्ट होकर रस-रस नहीं पाता । यह तो है मधुमाता का हृदय-प्रवाद के एक प्रणय-गीत में वर्णा का चित्र है, लेकिन उनकी प्रक्रिया महादेवी से भिन्न है । महादेवी की

रूपकात्मकता प्रगाढ़ की कविता में नहीं सम पाती, वहाँ एक तो रूपक-तत्त्व रहता ही नहीं, विस्तृत बिंबात्मकता रहती है, और अगर कभी रूपक की संभावना विवृत की होती है, तो उसे बहुत दुर्लभता है कवि बिंबात्मकता की तरफ़ सीधे ले जाता है । " बाहर है वह लीर यौवन " की शुरुआत में यौवन और घन दोनों पदों का खेल है, लेकिन फिर रसात्मक साक्ष्याती के साथ कवि कल-पदा का ब्यौरेवार खेल करना छोड़ देता है और अपना पूरा ध्यान लीर यौवन की उद्दाम मासिकता के क्षुब्ध को कों के स्तर पर त्रिविक्रमिक उन्मुख बनाने में लगाता है, कल-पदा के खेल उसी में अन्तर्भूत रहते हैं या यों कहें, उनके क्षुब्ध को और ज्यादा समन करते करते हैं । रचना के क्षेत्र में कों के अक्षत ज्ञान की व्यापक परिलक्षणा डॉ० रामस्वरूप कुर्वी में की है, वह ऐसी ही प्रशिक्षा में संभव हो पाता है । महादेवी के गीत में ब्यौरेवार श्लेष-दीप्य खेल के कारण मधुमात कमित्री के जाग्रोप है कुछ-मिठ नहीं पाया है । फलतः कों के अक्षत की स्थिति संभव नहीं हो पाती ।

सांगरूपक का खेल महादेवी के इस गीत में देखा जा सकता है, जिसमें एकान्तिक साधना की दीपक के रूप में सुतरित किया गया है -

क्या पूजा क्या कर्म है ?

उस लीन का सुन्दर मंदिर मेरा लुप्तम जीवन है ।

मेरी स्वास करती रहती मित प्रिय की अभिनन्दन है ।

इस तरह सांगरूपक की झुंझा अन्त तक ज़ायम रहती है । सुदम साधना की यह पक्षित कर्म में लुप्तम है, लेकिन यहाँ इतना बृहत् बोझा होगा कि महादेवी की यह सांगरूपक-प्रणाली इस सुदम साधना के खेल में कभी तरफ़ से कोई नवीनीकरण नहीं कर पाती । अतएव इस गीत की परंपरागत संवेदना से विन्न कोई विशिष्ट प्रतिष्ठा नहीं निर्मित हो पाती ।

कभी-कभी महादेवी गीत के संश्लिष्ट कविर में भी विराट् चित्र निर्मित करती है । इस गीत मंदिर, मित साह कर, में पुष्टि की मूल शक्ति के स्वरूप का उसके कार्यकाल का खेल है । यह विराट्सा किसी अन्तर्मुखी अनुभूति का बोध नहीं कराती, केवल एक चित्र बनता है दीप्यमान अंतरा का, परंतु ही वह कितना विराट् क्यों न हो -

(१७५)

वालीक-लिमिर सित ललित बीर ।

सागर गङ्ग, रुक्मिणी मणीर ;

उड़ता कैमल में कल-जाड,

भयों में मुसरित किंकिणि-स्वर ।

ज्यारि केरा नैन पुन्दर ।

बक्सर ऐसा लगता है कि कुछ चित्रकारी होने के कारण महादेवी कविता में पित्रात्मकता की निरूपणा सामान्य है करती है । 'बीर-बीर उतर दिगतिज है वा कान्त-रजनी' में कान्त-रजनी को रूपमात्र प्रधान किया गया है, मानसीकरण है वाणि कङ्कर रजनी के माध्यम है जिसे सायक नगी वाव-गुण्डि करने की प्रवृत्ति नहीं है । वा सागर-पक में उज्ज्वल वा सतक, कलात्मक कवन है, लय की कान्तारिता है, ऐलिन निराशा की 'संख्या-गुन्दरी' भी मानवीय अनुभूति की उष्णता नहीं है । महादेवी की संख्या का जीवन मानवीय अनुभूति से उल्लेख है । एक और दृष्टिकोण है -

मीर की पुनपुन नूपुर अनि,

ललि-गुणित पगी की किंकिणि,

पर पव-गति में कल तरंगिणि,

तरु रजत की धार कहा है

पुन स्मिति है सखी ।

विस्तारि वा कान्त-रजनी ।

सिवाय कर्ण-प्रिय अनिमित्त बीर मध्यकाठीन प्रजापति-काव्य की-ती चारु आत्मकता के बीर कोई विशिष्टता (जो उपलब्धि करी वा सके) नहीं उपलब्धी । सागर-पक की न लीड पानि की विश्रुता कानिनी की रचना-गुण्डिया की अनुभूतिता है कल करने के मूल में बहुत लड तक मानी कानी बाधिर ।

एही तरह एक अन्य रात्रि-वित्र की विभावरी ने महादेवी विभावरी की फिर एही सँवरी, प्रिय प्रतीकता रत नायिका के रूप में परिकल्पित करती है । पाशा सँवदना को किसी गहरे स्तरी पर प्रभावित करती है, यह केवल

(१७६)

उत्कृष्ट कविताओं के माध्यम से ही नहीं समझा जा सकता, जोनातुस इसके स्तर की कविताएँ का तथ्य की पहचान और पस्तुनिष्ठ ढंग से कराती हैं। महादेवी का यह गीत अपनी प्रकृति में मध्यकालीन भाषा-श्रवण के कारण ब्रजभाषा काव्य की वासक-सज्जा नायिका जैसी लग-भग ही निर्मित कर जाता है, बिनाधरी का यह कविवक्त्र के अनुभव-बोध के बिना कभी नही स्तर का संस्मरी कर पका ही, ऐसा हुए नहीं है। पहिछा कौन रहा जा रहा है -

जी बिनाधरी
घौंसी का काराग,
मौन में तजा पराग,
रस्मि-तार घोंघ मुकुट
चिह्न-भार ही !
धीरे बिनाधरी !

कहीं-कहीं शिल्पकारिता से मुक्त होने पर महादेवी ने अत्यन्त सुन्दार ढंग से तीव्र प्रसर भावना को अभिव्यक्त किया है -

सुन्दर घोंघ पाती सपने में ।
तो फिर जीवन-ध्यास बुझा
छोटी उस छोटी दाण कने में ।

एक दाण की भौं ही वह सपने का दाण क्यों न हो
और यही तो उसकी विशिष्टता - साधकता सारे जीवन की किस तरह कहीं गहरी
बाकर रसात्मक बना देती है, यह इस सुन्दर गीत में देखा जा सकता है। इसी
कारण यह प्रतीकात्मकता अतिरिक्त की सूचक नहीं प्रतीत होती, अपितु "उसी
छोटी दाण" की अत्युत्त रसात्मकता ऊपर का बोध कराती है -

पावन-वन ही उपरु बितरती,
सरद-दिशा-ही नीरव फिरती,
धी छेती का का बिनाध
सुखी छु घोंघ-कना कने में ।

* नीरवा * का एक अन्य गीत * उस ही बाजी में नाऊँ * . जो ढंग की आत्मीय

(१७७)

अनुभव का पीछा करता है । इस गीत की संगीतात्मकता संवेदना को अधिक वात्सीय और सुकुमार बनाती है -

तुम लो जाओ मैं गाऊँ ।
तुमको लीति तुम बीत
तुमको यों लीरी गति,
जब जाओ मैं पलकों में
स्वप्नों में ऐज जिह्वाऊँ ।

गीत के अन्तिम श्लोक में अंजन * प्रयोग प्रमात्यद के प्रति निष्ठा को परिलु डंग की रागात्मकता प्रदान करता है -

पथ की रज में है अंजित
तेरे पदचिन्ह अपरिचित,
मैं क्यों न इस अंजन का
बोले में बाण बजाऊँ ।

जैसे शरीर को तब से मृत्युमान् तथा सुकुमार अवस्था है ।
उन्हीं प्रिय के पद-चिन्ह का अंजन लगाने की चाहता न केवल इस अंतिम श्लोक की,
अपितु समूचे गीत की भावपूर्ण गरिमा से संपृक्त कर देती है । ऐसे गीतों की
संगीतात्मक स्वर संवेदना को प्रभावित करती पड़ती है ।

* 'सांध्यगीत' (१९३६ ई०) महादेवी का चौथा काव्य-संग्रह
है रचना-प्रक्रिया का चौथा चरण । 'सूँचि मैं हूँ ते ही अपनी संवेदना में एकत्र रही
है, 'इतिहस' 'सांध्यगीत' में भी एक है प्रतीक और चित्रों की निरीक्षा है, एक
ही चित्र की विविध संदर्भों में रसकर कलने की प्रवृत्ति है । एक महत्वपूर्ण गुणात्मक
विकास इस रूप में परिछिन्नित किया जा सकता है कि महादेवी की चित्रात्मक दाम्ना
'सांध्यगीत' में अधिक सूक्ष्म, कलात्मक और प्रौढ़ हो गई है, चित्र-निर्माण में वे
अधिक संवेष्ट तथा उत्साही बन गई हैं । 'सूँचि मैं हूँ अगर सुखाना पारी' का
यह श्लोक प्रष्टव्य है -

बहना मे यह सीमन्त-मरी
संख्या मे ही कम है छाती,

(१७८)

मेरे कोंनों का धाड़पन

करती राका रच दीवाली ।

जब के दागों को धो धोकर

होती मेरी छाया गहरी ।

लेकिन अधिकांश गीतों की प्रभाव-शक्ति एक ही ही है-
वही तरलता है परिकल्पित साधकता के अनुभव को अधिष्ठापित प्रतीकों, चित्रों के
माध्यम से ग्राह्य बनाने की कोशिश यहाँ की है । कहना न होगा कि काव्यभाषा
के इस रूप में कोंनों की गूँव-सुगूँव व्युत्पन्न करने की दायता विकसित नहीं हो पाई
है । कभी-कभी कवयित्री के मानस में जोई जटिल रचनात्मक उन्मेष होता है,
लेकिन द्विपक्षीय संकलन का मोह उसको पूर्णतः प्रस्फुटित नहीं होने देता । सांध्य-
गीत " का पहला गीत " प्रिय, सांध्य गान मेरा जीवन " इस कान का अच्छा
उदाहरण है । कवयित्री के मानस में एक गुणनात्मक अनुभव जन्म लेता है, तभी
तो वह संध्याकालीन चित्र में से अपने जीवन के किसी एतय को उँरछा पावती है -

प्रिय । सांध्य गान

मेरा जीवन ।

यह द्वातित्व बना घुँघरा विराग,

नव वरुण वरुण मेरा गृहाग,

छाया-सी काया वीतराग,

सुषि भीमि स्वप्न रंगीले जग ।

लेकिन इस तरह के द्विपक्षीय संकलन की जो पद्धति कवयित्री
प्राप्ति करती है, उसका अंत तक निवारण करने की चिन्ता उसे इतना ग्रस्त कर लेती
है कि वह संध्या के अनुभव से अपने जीवन के रहस्य को संपृक्त कर कोंनों के स्वर
पर उसे छुलनील बनाने की कोशिश नहीं कर पाती । इसीलिए यह कहना पड़ता
है कि महाकवि में व्यंजना है, रंगों की सजावट है; पर उपासी का अनुभव रचाने-
पवाने की पूरी दायता ऐसी प्राप्तिवादी में नहीं होती ।

* दीपशिखा " (१९४२ ई०) महाकवि का जब तक प्रकाशित
अन्तिम काव्य-संग्रह है । वन्त तक उनकी काव्यभाषा की पंक्तिमार्गें कहीं नहीं हैं -

एक ही प्रतीक, विशिष्ट ङा के शब्द, सत्तात्मकता की वही विर-परिचित प्रणाली ।
 नाम के अनुसंधान दीपशिता " में दीपक का प्रतीक अधिकारितः नियोजित हुआ है ।
 लेकिन उल्लेखनीय यह है कि जिस तापना का महादेवी बा-बार जलन करती है,
 जिस दृढ़ता-मनस्विता की स्वर देती है, वह ङा के स्तर पर कोई सार्थक रचाव नहीं
 पैदा करती । उनकी भाषा उनकी आत्म-स्थितियों में रसी-कसी नहीं प्रतीत होती,
 वेदना के माध्यम से सार्थकता उपलब्ध करने का उनका दृढ़ निश्चय अनुभव की
 श्रेणी में नहीं ला पाता, क्योंकि वह शब्दों की अतिरिक्त सत्तात्मकता में एक विभ्रम
 उपजाता है । इस विश्लेषण के आलोचक में महादेवी के वेदना-भाव पर आचार्य
 रामचंद्र शुक्ल द्वारा की गई कड़ी टिप्पणी की सच्चाई खुलकर सामने आती है :
 " इस वेदना को ठेकर इन्होंने (महादेवी ने) हृदय की ऐसी-ऐसी अनुभूतियाँ
 सामने रखी हैं, जो लोकोपर है । कहीं तक वे वास्तविक अनुभूतियाँ हैं, और कहीं
 तक अनुभूतियों की रमणीय कल्पना है, यह नहीं कहा जा सकता ।^१ शब्दों की
 सती, पुरुष-सम्पन्न नियोक्ता कवित्री के व्यक्तित्व में रसी-मसी सत्तात्मक
 पुनरुत्था की भीतर है, जिसमें जीवन-स्थितियों की व्यापक विवर्धताओं, जटिलताओं
 से अपनी प्रतिस्पर्धाओं की फेरने की सम्भ्य नहीं है ।^२ पंथ होने की अपरिचित
 प्राण रहने की बीजा " का एक अंत प्रष्टव्य है -

धर है आया आसन,

बाज कण्ठ-कुर्वी में रिमकिमा है यह धिराधा

बीर होने नयन पूरे

तिल बुके बी पलक पूरे,

आई चित्तन मे यहाँ

सत विपुली में दीप तेरा ।

महादेवी ने मृत्यु की परिकल्पना जानी रूप में की है, जो " तू
 पुन मरा ही आया " नीत में देती जा सकती है । इस विशिष्ट-परिष्कृत वेदना

को अनुभव के स्तर पर गुणात्मक कमी-बढाई देने के लिए महादेवी जानी और बाऊन के बिंब को अधिक साधक स्थात्मकता के साथ रख सकती थी, किन्तु काल-रसक प्रतीक - यौह उनको ऐसा नहीं करने देता । फलतः मृत्यु के साथ जीव के नये, रसात्मक संबंध का अनुभव तीक्ष्ण न बनकर कवयित्री का एक सरलीकृत दृष्टिकोण मात्र रह जाता है । प्रतीकों में अपनी बात कहने की प्रवृत्ति महादेवी को इस तरह के प्रयोग करने के लिए प्रेरित करती है -

साधों ने पय के कण मपिरा है सीधे
कंकण लौपी ने फिर-फिर का दुग-मीधे
बाजोफ-तिमिर ने बाण का निछाया

इस तरह एक के बाद एक प्रतीकों का क्रम चलता रहता है , फलस्वरूप जानी और बाऊन का बिंब (' जी बंध जीवन-बाउ ! मृत्यु-जाननी ने बंध लाया ') कवयित्री के दृष्टि-केन्द्र में अपने नहीं पाता ।

घटा के भिट चले में महादेवी साधना की गरिमा को एक बार फिर नये तिर से स्वर देना चाहती है, लेकिन यहाँ फिर सांगत-पक्ष का ब्यौरेवार निर्वह - और वह भी स्थूल बिंब के स्तर पर - भिट चले में निहित क्लेश, वेदना, समर्पण-भाव की मिठी-झुठी अनुभूतियों को पीके कर देता है, वे कमरने ही नहीं पाती । एक बंध प्रस्तुत है -

भिट फली घटा लीर
चित्तन तन-स्थान रंग
हन्त्रधनुज मुकुटि-भंग
विधुत का कौराग
दीपित मृगु का-कंग,
उड़ता नम में लीर भरा नम नील नीर ।

महादेवी की काव्यभाषा के अध्ययन से एक रोचक निष्कर्ष यह निकलता है कि उनकी वेदना में सम्मिश्रता और विप्लवता कम है । भाषा के रूप-वीर के प्रति अतिरिक्त रूप से क्लेश की प्रवृत्ति अपने में इस तथ्य का प्रमाण

है कि उनकी वेदना सामान्य उपलब्ध की गई अनुभूति है, सबकी का जीवन चुँकि घटिलता में एकदम नहीं सामने लाया है, बल्कि उनकी वेदना-भाषना में प्रताप जैसी गहराई नहीं नज़र आती । भाषना में वह यौवना नहीं है, जिससे वेदना में प्राप्त आनन्द का लम्बा छुड़ वेदना का ताड़ता हुआ, तीखा अनुभव हो सके ।

महादेवी का काव्य प्रायः संगीतमय रहा है, अतः लड़ीबोली पर आधारित काव्यभाषना में अधिनायिक पात्रों को देने के लिए उन्होंने ब्रजभाषा के शब्दों का भी यत्र-तत्र पुट किया है । " पाती ", " बाती ", " जाती ", " मुहुर ", " बौधू ", " बतार ", " कुरानि ", " रीत (" नीरजा "), " मिहुर ", (दीपछाँ) जैसी न जाने कितनी प्रयोग उनकी कविताओं में देखे जा सकते हैं ।

महादेवी के प्रतीकों में अस्पष्टता बहुत फार है । प्रतीक बहुधा वास्तविक जीवन-सिद्धि से संपृक्त नहीं लगते, इसीलिए उनकी कविता में रहस्यवादिता की कछक फाड़-फाड़ दिखाई देती है । प्रतीकों और रूपकों की अधिकता में सार्थक-संश्लिष्ट बिंब-सृष्टि संभव नहीं हो पाती, जो अनुभव को ज़रूरत से घन बनाये । वस्तुतः महादेवी की काव्यभाषना चित्रात्मकता और संगीतात्मकता का पौन्यण करती है और इस स्तर पर छायावादी काव्यभाषना की एक प्रमुख प्रवृत्ति को उभाती है ।

हायावादी काव्यमाणा का स्वरूप

वास्तुनिक युग में सड़ीबोली हिन्दी में रचनात्मक व्यक्तित्व उद्भूत होता है हायावादी काव्यमाणा के साथ । इसके पूर्व द्विवेदीयुगीन-हाया शुन्य, शक्तिवृत्तात्मक सड़ीबोली रचना के स्तर पर प्रणामाभा की छुटना में कोई गुणात्मक परिवर्तन नहीं कर सकी थी । वस्तुतः हायावादी कवियों के लिए यह जरूरी हो गया कि वे रचनात्मकता की नये ढंग से अभिव्यक्ति करने की दिशा में प्रयत्नशील काव्यमाणा की खोज करें । रीतिकालीन स्थूलता के स्तर पर उत्तर वाले हुए रसात्मक ऋणार-काव्य और द्विवेदीयुगीन अनुभव से कांपक वस्तुतः अविस्मरणीय प्रतीत होनेवाले पुनरात्मक काव्य की भावभूमियों से उठा नयी रचनात्मक भावभूमि पर हायावादी काव्य का विकास हुआ, जिसे बहुत बार समीक्षकों ने प्रतिक्रिया-वृत्तता के रूप में देखा है । बाधार्थ रामचन्द्र गुप्त की दृष्टि यही रही - " यह पक्ष कहता जा चुका है कि हायावाद का चरम द्विवेदी -काल की इसी शक्तिवृत्तात्मकता की प्रतिक्रिया के रूप में हुआ था ।" १

यह ठीक है कि कोई साहित्यिक धारा निरपेक्ष रूप से नहीं विकसित होती, अपने पूर्ववर्ती और समकालीन वातावरण से किसी-न-किसी स्तर पर प्रभावित अवश्य होती है । हायावाद के संबंध में स्वयं महादेवी वर्मा ने कहा है : " उस युग (द्विवेदी युग) की कविता की शक्तिवृत्तात्मकता इतनी स्पष्ट हो गई कि मनुष्य की सारी जीमल और सूक्ष्म भावनाएँ विद्रोह कर उठीं ।" २ इसके बावजूद यह ध्यान रखना चाहिये कि केवल प्रतिक्रिया या विद्रोह स्वरूप कोई साहित्यिक धारा रचनात्मक नहीं होती । हायावाद के संबंध में प्रतिक्रिया या विद्रोह-भाव का उल्लेख करते समय इसे नहीं भूलना चाहिये कि यह हायावादी कविता की रचनात्मकता की

१) हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ५८४

२) वास्तुनिक कवि, पृ० ६

उपेक्षा पर देखा जाता था, बाकी इसी यह थी जानना कि शायवादी काव्यभाषा पूर्ववर्ती, जैसे-जैसे स्थिरीकृत नियमों के विरुद्ध प्रतिक्रिया मात्र थी, उसके माध्यम से विकसित हो रही हिन्दी काव्यभाषा की नयी और महत्वाकांक्षी जीवनी-शक्ति को उचित महत्त्व न देना है ।

शायवादी काव्यभाषा की सामान्य व्याख्या का तब - चाहे सीधे-समक कर या क्रायान्त भाव से - पंत और महादेवी की काव्यभाषा के आधार पर की जाती रही है । इस रूप में इन दोनों कवियों की काव्यभाषा शायवादी काव्यभाषा का प्रतिनिधित्व मानी जाती जाती है । परिणामतः शायवादी काव्यभाषा के केन्द्र में चित्रात्मकता, लक्षणात्मकता और सण्ड चित्रों को रखा जाता रहा है । यह व्याख्या आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के इतिहास से ही आरंभ हो जाती है, 'चित्राणां' या अभिव्यक्ति-मदति पर ही जो लक्ष्य टिका गया, तब उसके प्रदर्शन के लिए लौकिक या अलौकिक प्रेम का द्रोत्र ही काफी समझा गया । इस जैसे द्रोत्र के भीतर चमकेले काव्य में 'शायवादी' का नाम प्रुण्ट किया ।^१

चित्रात्मकता शायवादी काव्यभाषा की एक प्रमुख विशिष्टता है-कर्मों को राय नहीं हो सकती, लेकिन उसे केन्द्र में रखकर ही वास्तविकी शायवादी काव्यभाषा की व्याख्या किसी तरह के ठीस निष्कर्ष नहीं प्रस्तुत कर सकती । शायवादी काव्यभाषा का झुकाव स्वल्प उसके माध्यम से देता-समझा नहीं जा सकता । काव्यभाषा अपने अर्थ में कर्म-संरक्षण है और शायवादी काव्यभाषा के लिए भी, उसके सजीवात्मक अर्थों में, यह बात सही है । इस तथ्य का अनुभव आरम्भ की दृष्टि करता है कि कर्म-संरक्षण की प्रक्रिया का साक्षात्कार शायवादी कविता से पूर्व हिन्दी कविता में, तब तोर बड़े हिन्दी-युगीन काव्य में प्रायः नहीं संभव होता ।

पछती बार हिन्दी कविता में शायवादी के माध्यम से आत्म-साक्षात्कार, आत्म-दाय, आत्म-प्रवर्धन के अनुभवों को झुकाव स्थापन किया है । इसी तरह, उदासी के अनुभव में एक विशिष्ट तरह का झुकाव हो सकता है, जो बहुत

सजता है, विरोध के स्तर से कग हट कर, रचाया-बनाया जा सकता है, ऊपरी वास्वावन प्रसाद और निराशा की अवितारें कराती है । इस दृष्टि से ये दोनों कवि हिन्दी पाठक और समीक्षक की अनुमान-दामला को प्रशस्त करते हैं । इस स्थापना की व्यावहारिक पुष्टि विनाद " ठे क वल्लो भुलावा देकर " , " मधुर माधवी संख्या " में जब रागारुण कवि जीता वर्सा (प्रसाद) " , " टूँठ " , " स्नेह - निकर बह गया है " (निराशा) की ओर अवितारें कराती है । इस तरह के समुत्सर्ग और पटिल-सूक्ष्म अनुभवों को जी के स्तर पर संघर्षशील बनाने की कोशिश में संलग्न हिन्दी काव्यभाषा एक ऊँचे जायाम का संस्पर्श कराती है, क्योंकि किसी नये और साहसिक अनुस-सूट की साक्षात्कृत कर सकने का जी ही है - भाषा के किसी ऊँचे और रचनात्मक स्तर का संस्पर्श ।

हिन्दी कविता की इस नई धारा को ' हायावाद ' नाम से अभिहित कर रहे ही बालीपकों ने उसका परिहास किया हो, उसी हेतु में अस्पष्टता-दीर्घा की रहा हो ; लेकिन हायावादी काव्यभाषा की अर्थ-प्रश्रिया का विश्लेषण करते समय यह ' हायावादी ' नाम एक तार्किकपूर्ण तार्किकता का एकसाह कराता है - क्योंकि वह काव्यभाषा, जिसके अन्तर्गत जी की ओर हायावों का पोषण हुआ हो । अपने ' यथापवाद और हायावाद ' शीर्षक निबन्ध में ' हायावाद ' शब्द की व्याख्या करते हुए प्रसाद ने ' हाया ' की मोती के भीतर निहित रहनेवाली कांति की तरलता से संयुक्त किया है, जो उनकी सूक्ष्म और साय-ही सटीक कला-दृष्टि का सूचक है : " अपने भीतर से मोती के पानी की तरह आंतरस्पर्शी करके भाव-समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति-हाया कान्तिमयी होती है । " १

हायावादी काव्यभाषा के गठन में जायुनिकता की ओर मुकाब की प्रवृत्ति है, यह उसके सूक्ष्म-जटिल विव-प्रयोगों के माध्यम से पता जा सकता है । मध्यकालीन काव्य अपनी सफात्मकता किसी-न-किसी स्तर पर अलंकरण की अर्थ-शक्तियों में व्युत्पन्न करता था । अलंकार के रूप में सांग्रह्यक का निर्माण निवार करने की प्रवृत्ति कहीं बल्लि थी, अस्तुत की संश्लेषण के स्तर पर विव में पर्यवर्तित करने की रचनात्मकता कम थी । सुखीदास की श्रेष्ठ रचनाकार रामचरितमानस

के व्यौध्याकाण्ड में (जो वस्तुतः 'रामचरितमानस' का मूल है) बहुत दूर तक सांग्रहपकों के काम होते रहे हैं। इस मध्यकाठीन काव्यमार्ग की एक सीमा और विशिष्टता भी - माना जा सकता है। हायावादी कवियों में महादेवी की भी सांग्रहपक का विधान बहुत प्रिय रहा है। इसी कारण वे अपने गीतों में सांग्रहपक की जायीक्षा, पूरे विस्तार में, पुरुषि-बोधक तल्लीनता के साथ करती हैं। मैं बनी मधुमाता वाली ", " जो विभावरी ", जो लोक गीत का संघ में रही जा सकते हैं। महादेवी के समानधर्मी कवि प्रताप, पंत और निराला सांग्रहपक के लक्ष्य और व्यौध्याकाण्ड विधान को तोड़कर बिंब-रचना की ओर उन्मुख होते हैं।" इस उन्मुखता है हायावादी कवियों की, संग्रहण के प्रति, विशेष चिन्ता का बोध होता है। प्रताप का प्रसिद्ध गीत " वाह रे, वह और यौवन " सांग्रहपक के बिंब में पर्यवसान का बढ़िया उदाहरण है। पर्यवसान की इस प्रक्रिया के कारण ही यौवन की उद्दाम वाक्यांशों का अनुभव ली के स्तर पर सुझाव और कलात रह गया है। कवि ने अनिवार्य सज्जा नहीं की है। पंत ने " परिवर्तन " के मयावह विराट रूप के लौकिकी संज्ञा के लिए नृशत्रु नृप, वायुकि सत्त्व फल, के रूपों की जायोजना की है, लेकिन इन संग्रहण को उन्मुख करने के लिए वे प्रस्तुत - अस्तुत का सांग्रहपक संज्ञा न कर उन रूपकों के बिंब में संग्रहित करने का प्रयत्न करते हैं।

हायावादी काव्य के बिंब प्रायः प्रस्तुत और अस्तुत के तैल को लेकर निर्मित हुए हैं, लेकिन विशिष्टता यह है कि वहाँ से जारम करके उनकी व्यौध्याकाण्ड की प्रक्रिया क्रमशः संभव होती है। कवि अस्तुतों का इस तरह से संयोजन करता है, जिससे उनके विभिन्न तत्वों में द्वन्द्वात्मकता उभरी रहे, जहाँकार के अस्तुत-विधान की तरह वे एक और निर्दिष्ट व्यौध्याकाण्ड न उद्भूत करें, बरन् बिंब में अस्तुत विभिन्न तत्वों के रचाव को स्थान दे। " कामायनी " है एक उदाहरण प्रष्टव्य है :

और उस मुल पर वह मुक्तमान
रक्त चिह्न पर है विमान
वर्णन की एककिरण बन्धान
कविज जगदी ही अनिराम ।

यहाँ ब्रह्मा की मुस्कान प्रस्तुत है और कलुष की वन्धन किरण प्रस्तुत है, लेकिन पाठक की दृष्टि इस बात पर नहीं टिकने पाती (वस्तुतः कवि इसकी गुंजाइश ही क्यों रत रहा है ?) । इसके कारण की खोज करना समीचीन रहेगा । कलुष की एक वन्धन किरण का प्रस्तुत कई तत्वों में बना है - किरण वन्धन है, रक्त-किसलय पर विनाश कर रही है और ब्रह्मा गई है । यहाँ पादशुष्क संवेदन उत्पन्न नहीं है, जिसका ब्रह्मा की मुस्कान में निहित ताकत, मोहकता, तीव्रवर्धन कलाता को जी के स्तर पर विकसनीय बना रहने देने की रचनाधर्मिता । इसी मोह पर बाका यह प्रस्तुत सौन्दर्य काव्यभाषा में पर्यवसित हो जाता है, कलुष के प्रस्तुत-विषय की लौहवा शिल्पकारिता में एकदम आप्रुता ।

प्रस्तुत-प्रस्तुत के अंत की कोड़कर सामान्य वर्णन में ही ही बिंब रहने की प्रक्रिया साधारणतः सायावादी काव्यभाषा की नहीं है । पाद के नये कवियों ने - विशेषतः समकालीन कवियों ने - काव्यभाषा के इस औदात्त अधिक युक्तनीत रूप से अपनी ऐतकिक दृष्टिआई है, पर इसके बावजूद प्रवाद और निराशा के काव्य में इस तरह की बिंब-प्रक्रिया की शुरुवात होती जा सकती है । प्रवाद की " प्रलय की लाया " में कृष्णा गुरुधर्मिता का बिंब इसी कोटि का है जिसके माध्यम से अमंगलविता कला की परचातामपूर्ण नःस्थिति को कवि व्यक्त करता है । " स्नेह-निकर बह गया है " में निराशा वर्णन के स्तर पर एकदम काल्पीय माध से टिके वाम की सुली ठाठ के बिंब में ही अपने जीवन की रचनात्मक पूर्णता और व्यथा को एक साथ विवृत करते हैं ।

इस प्रसंग में सायावादी काव्यभाषा के एक अन्य वैशिष्ट्य का उल्लेख करना संगत रहेगा । वह है - इसकी प्रस्तुत योजना की सूक्ष्म प्रकृति । पंत के काव्य है तो एक छोटी सी इसके उपाकरण-स्वरूप रही जा सकती है । बहुत बार ऐसा लगता है कि कवि पंत केवल कल्पना-वैशिष्ट्य का प्रदर्शन कर रहे हैं, जो

“ लाया ” कविता के ये प्रस्तुत -

१) पक्षपात की परवाई-नी

२) दुर्बलता-नी, कौटारि-नी

कहीं-कहीं 'पौं' स्याही की बुँद " कविता के सूक्ष्म अस्तित्व अनुभव की सूक्ष्मता के बजाय मूल्य बाधकीयता प्रोत्तिष्ठ करते हैं । जहाँ ये सूक्ष्म अस्तित्व सम्मिश्रित और जटिल सूक्ष्म अनुभवों को वर्णित करते हैं, वहाँ उनकी योजना महत्वा-कांक्षी लगती है । उद्धरण के लिए प्रवाद ने इस तरह के अस्तित्व रखे हैं :

करुणा की नव कौराई-री

मल्यानिक की परछाई-री

इस रूप में उद्धरण एक वास्तविक प्रतीति मात्र की निर्मिति नस्वर परन्तुष्ट है बल्कि जीवनानुभूति से संयुक्त हो जाती है । नस्वर परन्तुष्ट पुनः जीवन की अनुभूति और उद्धरण एक छूरे में छुल-मिल जाते हैं । " करुणा की नव कौराई " में जहाँ जीवन की सुकुमारता, शालिनीकता और वाक्यार्थ की व्यंग्यता हैं, मल्यानिक की परछाई के माध्यम से उसकी सूक्ष्म, अनिर्विष्ट प्रकृति का रचना के स्तर पर संचालन होता है ।

हायावादी काव्यभाषा का दूसरा रूप उसकी चित्र-योजना में देखा जा सकता है, विशेषतः पंत और महादेवी की काव्यभाषा का स्वल्प ऐसा ही है । बादल की छेकर की गई विविध कल्पनाएँ कवि पंत की कल्पना पशुता का उत्कृष्ट साधन प्रस्तुत करती हैं । जहाँ चित्र योजना सूक्ष्म है - 'पौं' एक तारा " के संख्याकांक्षीन नीचता के चित्र में - वहाँ पंत की सूक्ष्म पर्यवेक्षण-शक्ति का सामना मिलता है । कुछ किलोमीटर होने के कारण महादेवी ने बहुत सन्मय रागात्मकता के साथ काव्यभाषा को चित्रात्मक व्यक्तित्व प्रदान किया है, जहाँ चित्रात्मकता है, पर लक्ष्य का संवर्णन नहीं हो पाता । बाबाजी रामचन्द्र शुक्ल ने हायावाद की 'चित्रभाषा' कहा था । यह बात पंत और महादेवी की काव्यभाषा के लिए ही अधिक लागू होती है ।

यहाँ यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि हायावादी काव्यभाषा इतनी क्लृप्ता, प्रायः की क्लृप्ता में रहने लगी है ? उसके मूल में बहुत कुछ हाथ हायावादी काव्यभाषा के अतिरिक्त चित्रात्मकता का है, जिसके कारण वह स्थिर लग

छाँ। कल्पना-मीर, किशोरी, शब्दमीर - जिन्हें पंथ की कविताओं के विशेषण प्राप्त में देता गया है - उसे बड़ बनाने में बहुत हद तक जिम्मेदार है। छाँ। तब महादेवी की रचना के स्तर पर अगर कविकानीय छानिवाही प्रतीक-योजना के पाठ्य का तादात्म्य नहीं हो पाता। निराळा भाषा की काव्यसुक्ति के लिए बराबर का प्रयत्नशील रहे हैं। 'कुरुरमुखा' की रचना के माध्यम से उन्होंने हिन्दी भाषा की एक सर्वथा नयी जानता का उद्घाटन किया है। उन तब की शाय्यावादी कविता में विशेषतः 'गीतिका' के गीतों में - दुरुह और अत्यन्त प्रयोग प्रिय है। इस दृष्टि से प्रवाद की स्थिति विरिष्ट है। उनका शायद ही कोई प्रयोग शाय्यावाद की शब्द-शक्ति बनाने में सफल हुआ हो। उनमें जो कुछ कठिनता और दुरुहता है, वह उनके सम्मिश्रित और सीधे पक्ष में न वा सन्निवृत्ति जटिल सूक्ष्म कुम्हनों के तादात्म्य की प्रक्रिया में इतनी रस-वस्तु जाती है कि पाठक न समझ में आनेवाली भी शिक्षा नहीं कर पाता।

भाषा यथार्थ है कम होकर साफ़ केष्टारें नहीं कर पाती। वह स्वायत्त तथा व्यक्तिस्वयान ली हो पाती है, जब उसमें यथार्थ के प्रति कुछ प्रतिक्रिया का योग हो। शाय्यावादी काव्यभाषा युग के बचले यथार्थ के साथ जुड़ने में असमर्थ हो गई, कालिख बाद के कवियों को नये सिरे से यथार्थ की व्याख्या करने के लिए भाषा में नई मंथनारें गढ़नी पड़ी। या यों भी वह समझ है कि भाषा खूब हो जाने के कारण हम कवियों को नये युग का यथार्थ ही काव्य हो गया। और तब भी भाषा-स्तर की सीधे वारंम हुई।

शाय्यावादी कवियों ने शब्दावली की दृष्टि से तत्सम की केन्द्रीय महत्व दिया है। खूब और देशी शब्दावली उनके शब्द-जीवन में प्रायः महत्वहीन रही है। इसके मूल में बहुत कुछ पुनर्जागरणावलीन सांस्कृतिक चेतना हो सकती है। एक कारण यह भी हो सकता है कि शाय्यावादी कवियों ने तत्समों की सजीवतापूर्ण संभावनाओं पर गौर नहीं किया था, बौद्धवाद की भाषा में भी संवेगण हो सकता है इतनी दूरी तक वे नहीं सीधे रहे। बाद में निराळा के उन्मुक्त-विद्रोही कवि व्यक्तित्व ने इस बात पर ज़ोर देा है सीधा-समकाल, फलस्वरूप 'कुरुरमुखा', 'नये भी' की रचना हुई। और शाय्यावादी कवि पंथ में भी - न रही निराळा की भाषिक जानता के साथ - बौद्धवाद में संवेगण विवक्षित करने की बात सीधी।

‘कुसुम’ के भी पद्य प्रकाशित ‘ग्राम्या’ काका कबरा उदाहरण है।

हायावादी कवियों द्वारा संस्कृत शब्दों के प्रचुर प्रयोगों की छेड़ की विजयदेव नारायण साहू ने एक महत्वपूर्ण स्थापना रखी है : “ हायावाद ने जिस तरह संस्कृत शब्दावली का प्रयोग किया, वह हिन्दी की प्रकृति के विरुद्ध है। साहू जी के अनुसार हिन्दी काव्यभाषा की केन्द्रीय गति तुलसीदास और ब्रह्मदास की भाषा में है। ”

यह ठीक है कि हर भाषा की अपनी विशिष्ट प्रकृति होती है, जिसके अनुसार वह अनुभव-संवेदन को अपने व्यक्तित्व में रचा-बसा पाती है। उर्दू काव्यभाषा की एलै मुहाबिरों पर आधारित काल्पनिक और नकली भाव-संवेदना हिन्दी की व्यंजना-प्रधान काव्य भाषा में घुल-मिल नहीं पाती।

छेड़ के संस्कृत और हिन्दी भाषाएँ प्राकृतिक दृष्टि से एक दूसरे में मिलजुल निकट हैं, दोनों का केन्द्र मध्यस्थ रहा है। अतएव हिन्दी काव्यभाषा में सजीवात्मक संवेदना के लिए अगर हायावादी कवियों ने संस्कृत शब्दों का प्रचुर प्रयोग किया, तो वह वांछित नहीं कहा जा सकता। निराशा ने तब ही ज्वाला संस्कृत के वाङ्मय की, उसके संगीत की, उसके अर्थात् जीवात्म्य को हिन्दी में बुझाने की कोशिश की है। “ गीतिका ”, “ तुलसीदास ” और “ राम की शक्ति-मूर्ति ” इसके श्रेष्ठ उदाहरण हैं। निराशा के गीतों में, उनकी छंदी रचनाओं में जो एक मध्यता और उदात्तता है, उसके मूल में बहुत कुछ उनके संस्कृत प्रयोगों का हाथ है। फिर तुलसीदास और ब्रह्मदास ने - विशेषतः तुलसीदास ने - छंद संस्कृत की अभिजात शब्दावली का भरपूर उपयोग किया है। यह ठीक बात है कि मध्यकालीन भाषािक परंपरा के अनुसार उस शब्दावली का किसी सीमा तक वर्द्ध-तत्त्वमीकरण किया गया हो - “ अमिय धूरि मय ब्रह्म चारु ” की प्रयोग छंदी प्रकार के हैं, जहाँ “ अमिय ” कबरा “ चारु ” तत्त्व नहीं, वर्द्धतत्त्वम रूप है।

एक बात और है। तत्त्वम शब्दावली के माध्यम से सजीवात्मकता को विकसित करने की पिछा में प्रयत्नशील हायावादी कवियों ने निरक्षर में खिंच -

१) हिन्दुस्तानी रीति की काव्यभाषा विनयक परिवर्तन-समीची में यह भी प्रवर्तन मानना : “ छंदी का बोल और हिन्दी कविता की भाषा ” है उद्धृत।

‘ कुसुमसुता ’ के भी पहले प्रकाशित ‘ग्राम्या’ काका का उदाहरण है ।

हायावादी कवियों द्वारा संस्कृत शब्दों के प्रचुर प्रयोगों को लेकर श्री विजयदेव नारायण साहू ने एक महत्वपूर्ण स्थापना रखी है : “ हायावाद ने जिस तरह संस्कृत शब्दावली का प्रयोग किया, वह हिन्दी की प्रकृति के विरुद्ध है। साहू जी के अनुसार हिन्द काव्यभाषा की केन्द्रीय गति तुलसीदास और चुरदास की भाषा में है । ”

यह ठीक है कि हर भाषा की अपनी विशिष्ट प्रकृति होती है, जिसके अनुसार वह अनुभव-संवेदन को अपने व्यक्तित्व में रचा-बसा पाती है । उर्दू काव्यभाषा की उसके मुहावरों पर आधारित वात्कारिक और नफ़ीस भाव-संवेदना हिन्दी की व्यंजना-प्रधान काव्य भाषा में घुल-मिल नहीं पाती ।

ऐक्य संस्कृत और हिन्दी भाषाएँ सांस्कृतिक दृष्टि से एक दूसरे से मिलजुल निकल रहे, दोनों का केन्द्र मध्यमस्थ रहा है । अतएव हिन्दी काव्यभाषा में सजीवात्मक संवर्णन के लिए कार हायावादी कवियों ने संस्कृत शब्दों का प्रचुर प्रयोग किया, तो वह जंगल नहीं कहा जा सकता । निराशा ने तब से जघाया संस्कृत के वाङ्-तत्त्व की, उसके संगीत की, उसके अर्थात् शीवात्म्य को हिन्दी में घुलाने की कोशिश की है । “ गीतिका ”, “ तुलसीदास और ” राम की शक्ति-मूर्त्ति ” इसके श्रेष्ठ उदाहरण हैं । निराशा के गीतों में, उनकी ठीकी रचनाओं में जो एक भव्यता और उदात्तता है, उसके मूल में बहुत कुछ उनके संस्कृत प्रयोगों का हाथ है । फिर तुलसीदास और चुरदास ने - विशेषतः तुलसीदास ने - छंद संस्कृत की अभिजात शब्दावली का भरपूर उपयोग किया है । यह उल्लेख बात है कि मध्यकालीन भाषािक परंपरा के अनुसार उस शब्दावली का किसी सीमा तक वर्द्ध-तत्त्वनीकरण किया गया हो - “ अमिय मूरि नय जून चारु ” की प्रयोग वही प्रकार के हैं, जहाँ “ अमिय ” का “ चारु ” समान नहीं, वर्द्धतत्त्वम रूप है ।

एक बात और है । तत्त्वम शब्दावली के माध्यम से सजीवात्मकता को विकसित करने की दिशा में प्रयत्नशील हायावादी कवियों ने भित्तकर्म में जटिल -

१) हिन्दुस्तानी शैली की काव्यभाषा विनाशक परिवर्तन-शीली में यह नये प्रयत्न मान्यता । केन्द्री का शक्ति और हिन्दी कविता की भाषा है उदात्त ।

संमिश्रित अनुभवी की उद्देश्य है, प्रभाव की कामायनी और निराशा का 'तुलसीदास' का केवल मध्य उदाहरण है। काव्यभाषा के जो वाच्य का संस्मरी मध्यकालीन कवि नहीं कर सके हैं। वस्तुतः काव्यभाषा के निर्माण की प्रक्रिया में शब्द 'शब्द' न रहकर अपि का विशिष्ट प्रयोग बन जाता है। इस रूप में ये प्रयोग संस्कृत की शिष्ट कलात्मक कविता में नहीं हैं। हायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त होकर ये संस्कृत शब्द हिंदी काव्यभाषा के अपने प्रयोग हो गये हैं।

हाँ, हायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त संस्कृत शब्दावली वहाँ बढ़ जाने लगती है, जहाँ वह वाच्य के प्रति एही प्रतिक्रिया नहीं कर पाती कच्चा अपनी अतिरिक्त चिन्तात्मकता की जागृता करने लगती है। तब वह अलग से खड़ी मिलती है। 'पल्लव' और 'गुंजन' में संयोजित पंक्त की कुछ कवितारें महादेवी के कौशल गीत और निराशा के कल्पवृक्षा-दोष पर उतर जाए तत्कालगीत (विशेषतः 'गीतिका' के) इस संदर्भ में उदात्त किए जा सकते हैं। यहाँ एक विचित्र कृत्रिमता और यान्त्रिकता की प्रतीति होने लगती है। शब्दों की प्रयत्नपूर्वक काव्यात्मक बनाने की प्रवृत्ति कविता नहीं रखती, काव्यभाषा निर्मित करती है।

हायावादी प्रभाव-दोष के उत्तरवर्ती कवियों में रामसुमार वर्मा, भावती-चरण वर्मा, रामेश्वर शुक्ल अंक, नरेन्द्र वर्मा प्रभृति के नाम लिये जा सकते हैं। ये कवि हायावादी काव्यभाषा की लक्ष्य के स्तर पर कोई गुणात्मक समृद्धि नहीं प्रदान करते, बल्कि कहना तो यह चाहिए कि हायावाद के कवि-वस्तुस्थिति में ही किसी केरा की व्यञ्जित्व हमें नहीं बन पाया है। हाँ, यह जरूर है कि सूक्ष्मता की श्रद्धा: वाच्यकीयता का रूप देने की और अंतर हायावादी काव्यभाषा में उन कवियों में मौलिकता का प्रेक्षापूर्ण किया है। विशेषतः अंक के प्रयोग उत्तेजनीय है, चिन्तन जीवन की उदात्त अनुभूतियों का छुलकर बन किया है। यहाँ तक कि अंतर यह छुलापन लक्ष्य के स्तर पर उन्मुक्तता और संवरणशीलता की प्रकय न है कर कौदाया हल्के ढंग के वाच्यता -चित्र की रचना करने लगता है। 'अपराधिता' का 'भर ली वाच्य महाभाग्य कवरी में ली अपनी की मलवाली' गीत एक उदाहरण है। चित्तमन की प्रणाली का अंक में प्रभाव: बनाम है, क्योंकि यों अनुभूतियों के अंतर रचना के स्तर पर विश्ववर्णीय नहीं हो पाती। कल्पनात्मक संक-जी काव्यभाषा का

(१६१)

निर्धार्य गुण है - लैक की कविताओं में पूरी तीर पर निर्धार नहीं हो पाता ।

‘ चित्ररत्न ’ में रामकुमार वर्मा ने हायावाद के प्रिय वस्तु चीनी रात के परिवेश को बहुत जीवन बना दिया है :

यह ज्योत्स्ना तो देखी, नम की

बराती हुई उम्र

वात्सा-री बन कर छूती है

मेरे व्याकुल को ।

बाणी चुन -ी लौटी है यह जीवन की रात ।

यहाँ विशिष्ट प्रयोग की है - ‘ वात्सा ’ और ‘ चुन ’ ।

ज्योत्स्ना का वात्सा बनकर व्याकुल को की हुना ऐन्द्रिय छाछा की एक वात्सीय गीरीर क्षुब्ध का रूप दे देता है । एही तरह ‘ चुन ’ की लौटी रात ’ प्रयोग के द्वारा कवि ऐन्द्रिय छाछा में निश्चित प्रसरता और तीव्रता का सटीक रूपान्तरण करता है । ये दोनों समुक्त विषय हायावाद की सूक्ष्म कला-भेदा का प्रतिनिधित्व करते हैं ।

पावती-वर्ण वर्मा की कविताओं में ह्रस्वानी मस्ती बहर है, लेकिन उसके माध्यम है कवि किसी रचनात्मक तापीकता की उपलब्धि कर रहा हो, ऐसा नहीं लगता । प्रतीकों की नियोजना अधिक है, लेकिन हायावादी प्रतीक-योजना में कौन्सिल मस्ती की प्रवृत्ति नहीं है । यह बहर है कि उनकी काव्यभाषा में वाक्यीकता और व्यंग्यता नहीं है । ‘ मधुसूदन ’ संकलन में यह विशेषता देखी जा सकती है ।

नरैन्द्र शर्मा ने बार-बार आधुनिक मनुष्य की वास्तविक रिक्तता की उरल की कोशिश अपनी कविताओं में की है । प्रवाद ने मनु के माध्यम है विवेकनाम्न शून्यता का उद्घाटन शुरू किया है । वो उदाहरण रहे जा रहे हैं -

१) शून्यता का उद्घाटन रात

२) लौकी शून्यता में प्रति पद व्यंग्यता अधिक हुआ है ।

नरैन्द्र शर्मा ने एक नई ‘ दुर्घटना ’ प्रयोग है आधुनिक जीवन की विराट रिक्तता, कर्मोंट रक्तता को विवृत किया है। ‘ उदाहरण ’ यही यही गिन ’

(" वायुनिक कवि " में संश्लिष्ट) जपिता का है :

सुख तो हो, दुष्टटना ही मेरे का नीरा जीवन है ।

कवि दुष्टटना का जीवन संवरण करने की तैयार है, क्योंकि एक-मात्र सृजकता का जीवन-वितासे-वितासे वह ऊब गया है । शायवादी काव्यभाषा में माननी बसताप होने की वाक्यांशों की यहाँ साहित्यिक रूप में देती जा सकती है । वायुनिक रसा-प्रक्रिया के संवेत का तरह के प्रयोगों में पिछ जाते हैं ।

शायवादी काव्यभाषा की जीवन-प्रक्रिया जैसे पुनर्जागरणाकाशीन पैदा हो समस्त रूप में पूरी सत्यता के साथ मुक्तित पुई है, जिसे प्रतिनिधि शायवादी कवियों का " उक्ति-काव्य " माना जा सकता है । मध्यकाशीन विशेषतः रीतिकशीन शिष्ट बालकारिक काव्यभाषा का एकसम प्रत्याख्यान कर और त्विदीयुगीन कवितात्मकता की पीछे छोड़कर कवि की हन्दात्मक प्रक्रिया को परिचाजित करने की महत्वाकांक्षी कोशिश शायवादी काव्यभाषा की गहरे कवि में रचनात्मक संतुष्टि का प्रमाण है ।

(१६३)

ल ड या य - ८

निराला की कविताओं का अध्ययन

(' जुही की कठी ')

' जुही की कठी ' (१९१६ ई०) के माध्यम से निम्नी कविता समग्र रूप में पढ़ी जाए बहुत उन्मुक्तता का अनुभव होती है - विशेषतः कृतारिख कविता के संदर्भ में इस बहुत उन्मुक्तता का अनुभव और भी प्रीतिकर जाता है । व्यापारवादी काव्यमाणा में व्युत्पन्न होती नहीं और तबम कर्क-कवियों का समक साक्षात्कार ' जुही की कठी ' कराती है । निराला ने इसकी रचना के माध्यम से निम्नी कविता के संदर्भ में उन्मुक्त कविता में पकड़ की ; कतएव यह रचना अपना ऐतिहासिक महत्त्व भी रखती है ।

जुही की कठी' और मल्लानिष्ठ के स्वच्छंद शारीरिक व्यापार का ज्ञान जो कवि ने उन्मुक्त मानवीय प्रणय-व्यापार की स्वर दिया है । प्रणय-स्थिति के ज्ञान में इस तरह का वातावरण ताज़गी से भरपूर है :

विजय-मन-वत्सली पर,

छोटी पी सुहाग-भरी-स्नेह -स्वप्न मग्न

कमल-कौमल तु तरुणी-जुही की कठी,

हुन लंद किरी, शिथिल - पत्राङ्कु-नी,

यहाँ 'सुहाग-भरी', 'स्नेह - स्वप्न मग्न', 'कमल-कौमल-तु-तरुणी' जो प्रयोग इस बात का स्पष्ट संकेत देते हैं कि जुही की कठी की चित्रण की कवि का मूळ अभिप्रेत नहीं है, वह ऊष्णमान्य मानवीय संवेदन की व्यंजित करने का माध्यम भी है । कौल पद-विन्यास से सुसंरचित इस कवि में संस्कृत उच्चारण के बीच एक विशिष्ट प्रयोग कवि ने रखा है - 'सुहाग-भरी', जो इस मानवीय ऊष्मा में गहरी वात्सीयता भर देता है -

जो मल्लानिष्ठ का चित्रण हुआ है:

वास्तवी निसा थी ;
 विरह-विधुर प्रिया संग छोड़
 जिनी दूर देश में था पवन
 जिनी कहते हैं मछ्यानिष्ठ ।

वैदिक पंक्ति में एक प्रयोग मुक्त छंद की प्रकृति के व्युत्पन्न एकदम व्यापक
 ढंग है कवि ने रखा है - " जिनी कहते हैं मछ्यानिष्ठ । वास्तवीत के टॉरे का यह
 प्रयोग भाषा-मुक्ति के आरंभिक चिह्नचिह्न में उल्लेखनीय है ।

जो एक स्मृति-भिन्न वाता है, जो प्रिया है बिछुड़ मय के
 मानस में निमित्त होता है :

जाई याद बिछुड़न है मिथन की वह मधुर बात,
 जाई याद चोंदनी की चुली हुई जायी रात
 जाई याद काता की कंथित कम्पीय रात,

ज्य का यह कस्मात् परिवर्तन संयोगकाठीन स्मृतिरक संविदना
 को व्युत्पन्न के वरात्त या विस्वासीय बनाता है । इन तीन तीव्र-प्रसर पंक्तियों में
 संयोगात्मक उत्पत्ता की स्मृति बहुत जीवन का पड़ी है । चोंदनी रात के छि
 " चोंदनी की चुली हुई जायी रात " का प्रयोग गत्यात्मक वातावरण की पुष्टि
 करता है । इस यादक स्मृति है परिचाहित मय की सश्रियता को कवि शब्दों में
 यों उतारता है :

फिर क्या ? पवन
 उपवन-सर-सरित् गहन गिरि कामन
 कुम्ब-उता-मुन्वों को पार सर
 पहुँचा कहाँ जनि की केरि
 कही-निकी-बाधा

" उपवन-सर-सरित् " की वयाव गति पवन की व्युत्पन्न उत्पत्ता को
 स्थापित करती है । मय के इस वायव्यव्यापार को वैन-विहीन छंद की सभिव्यक्ति
 है सकता था । छंद की वैदी-वैवादी गति में इस स्वच्छंदता के स्वयं की वायाव
 पहुँचाती । भाषा, छंद और संविदना की वास्तव संश्लिष्ट प्रकृति का रहस्य

निराशा ने सुन में ही पहचान लिया था ।

आके बाप के ऊँठों में कवि ने मलय के उद्दाम प्रणय-का
केहीस चित्रागन किया है, जो अपने गारे सुखन के बावजूद हलैसन का जामना
नहीं होने देता -

निर्दय उस नाक ने
निम्न निहुराई की
कि कौनों की कड़ियों से
पुन्कर पुन्कार देह सारी कककौर डाडी
मल दिए गारे कौल गोल,
चौक पड़ी सुनी -
चक्रित चित्तन निज पारों बीर फेर ,

प्राकृतिक व्यापार को प्रणय-व्यापार में समग्रतः रूपांतरित
या कि संग्रमित कर सकने की यह क्षमता आयावादी काव्यभाषा में विकसित होती
है, इसीलिए इस सारी प्रक्रिया की मानवीकरण पर न कहकर प्रकृति और जीवन
का संश्लेष कहा जाएगा ।

यहाँ हृद-मुक्ति की प्रक्रिया संवेदना से आंतरिक स्तर पर
जुड़ी हुई है या नहीं, यह प्रश्न विचारणीय है । निराशा के संवेदनशील समीक्षक
सूचनाय सिंह ने हृद-मुक्ति की प्रक्रिया को बहुत स्थूल पराक्त पर ही देता है, तभी
वे कहते हैं—“हृद से मुक्त हो जाने पर लविता अपनी हृदानुशासन की परंपरा से मुक्त
हो सकती है, लेकिन मात्र इसी से उसमें संवेदनात्मक मुक्तता भी आ जाएगी ?”

विचार के इस पराक्त पर तो हृद और संवेदना की छन-
छन सत्व के रूप में मान लेना पड़ेगा, जिससे रचना की उसकी संश्लिष्टता में नहीं
देता-भरसा जा सकता । वस्तुतः जुड़ी की कड़ी ” की मुक्त हृद-मज्जित नाव-मुक्ति
से सीधे संबद्ध है, मल्लानिक का स्वच्छंद प्रणय-व्यापार मुक्तहृद की रचना में समीप,

उन्मुक्त हो उठा है। निराशा ने भाव और हृद की संपृक्त स्थिति को समझा है।
 "परिभ्र" की भूमिका में हृद-मुक्ति की प्रक्रिया को उन्होंने इसी विन्दु से देखा है।
 इस पदा की चौड़ा विस्तार देने हुए यह तबाल उठाया जा सकता है कि क्या "जुही
 की कही" में निराशा का पाका प्रयोग, उनका मुक्त हृद-विधाम प्रणय के नी
 स्तर का संस्पर्श करता है? इस संका में पहले तो कवि की विशिष्ट रचना-प्रक्रिया
 को देखना होगा। पूरी कविता में जुही की कही और मल्यानिष्ठ प्रतीक रूप में
 छिपे जाकर फिर अपने में एक संश्लिष्ट बिंब विकसित करते हैं, जो कहीं बीच से
 लीड़ा-भरीड़ा नहीं जा सकता। उल्लेखनीय यह है कि तरचनागण यह भाव परंपरित
 सांगरहण के ढंग का नहीं है, क्योंकि तब तो प्रणयानुभव और शरीर सुलानुभव का
 एक साथ उन्मुक्त संवरण न हो पाता। प्रकृति और प्रणय के अनुभव यहाँ मलय
 प्रस्तुत-अप्रस्तुत न होकर एक दूसरे से संश्लिष्ट हो गए हैं। "जुही की कही" या
 इस जैसी कभी अन्य छोटी कविताओं की संपूर्ण कथा का उद्घाटन निराशा ने
 उचित ही किया है। यह ऐसी रचना नहीं कि सूक्ति-रूप-काका एक बंध उद्भूत
 विधा जा सके। भरी छोटी रचनाएँ (छीरिका) और गीत (ताम्ब) प्रायः
 ऐसी ही हैं। इनकी कथा इनके संपूर्ण में है, लब्ध में नहीं।^१

लेकिन धूमनाथ सिंह ने इस तरह की कविता को हृद-मुक्ति
 की कोशिश पर माना है, संवेदना का यहाँ कोई नवीनीकरण हुआ है, ऐसा वे नहीं
 मानते। उनके अनुसार "सुन्दर सुन्दर देह सारी फककौर डाडी", "माल दिये
 गीरे कपोल गोल" या "कंद कंचुकी के तब लोल दिये प्यार है / योंक उमार ने"
 जैसी पंक्तियाँ निम्नान्त रीत्यात्मक हैं। मैथिली शरण गुप्त की "सखि, वे मुकड़े
 कलकर जाते" के समीप ये पंक्तियाँ गले ही नयी छँ - विशाली, पैर, कलानन्द की
 रचनाओं के समीप इनकी कोई जगह है विशिष्टता नहीं बतायी जा सकती।^२

वस्तुतः इस तरह के दो तीन पंक्तियाँ उद्भूत करके कोई
 संगत किया नहीं किया जा सकता (स्मरणीय निराशा का उन्मुक्त उद्घरण)।
 इस तरह की पंक्तियाँ हिन्दी की रीतिरिवाज कविता में हैं, इसमें संदेह नहीं।

१) वही, पृ० २७४

२) निराशा : वात्सल्य वात्सल्य, पृ० २७५

‘उक्ति’ ‘बुझी की कही’ की पूरी जो एक भाव-प्रतिमा बनती है - गुलाम-स्वच्छन्द प्रणय का परिशिष्ट चित्र-वह रीति-रुत में नहीं । वहाँ शरीर-भुल के प्रति ऐसी कुछ भावना भी नहीं है । निराशा की ‘धारा’ कविता (‘परिमल’ में संगृहीत) में दुर्लभनीय यौवन-जाकाँसा देती जा सकती है :

बहने दो,
रीस-टोस के कभी नहीं रुकती है,
यौवनमय की बाढ़ नदी की
किसी देल मुकती है ?

साक्षात् सटीक प्रतिनिधित्व करता है ‘बुझी की कही’ का नव्यानिष्ठ । समुची कविता में आवेग, उल्लेख, उन्माद की जो तीव्रता है, वह अपनी अतृप्त चिंत-प्रक्रिया में विविदीयुक्त बलि भक्तिता और रीतिरिवाजीन समतुल्यपरक शृंगार-चित्रण में बड़ा घराऊ पर विवक्षित है । रीतिरिवाज के कवि-संवेद्य-दोहा की कै-कैयथे हृद में सौम्य-जन्म आवेग और उन्माद का ऐसा क्लेश और स्वच्छ जलन नहीं हो सकता था ।

(‘संध्या-सुंदरी’)

हायावादी आख्याना का स्वल्प कानि में ‘संध्या-सुंदरी’ (१९२१ ई०) भी कविताओं का विशिष्ट योग रहा है, जिसमें विविदीयुक्त एक जुल मिठाकर शक्तितात्मकता के सौम्य पर बाहरदू लड़ीबोली के संस्करण और परिष्करण की मरी-पूरी कोष्ठ है ।

प्रकृति हायावादी कवियों का प्रिय विषय रही है - विशेषतः उनके प्रारंभिक रचना-काल में । प्रकृति में भी संध्या के प्रति अविनाशित सनन जाकाँसा इन कवियों की रहा है - और प्रताप का निराशा में तो उगम है अपना रसात्मक उन्मीलन की किया है (प्रकृत्य - ‘विजाय’ (करना), ‘मधुर

भाषणी संख्या में वह रागातुल्य कवि होता है (‘छहर’-प्रसाद ; ‘संख्या-सुंदरी’,
‘वस्ताक रवि छहर’ (गीतिका) - निराजा)। इसका कारण यही हो सकता है
कि संख्या की प्रतीति-उदात्त प्रकृति कायावादी कवियों के आत्मनिष्ठ व्यक्तित्व को
नष्ट करने वाली है, जो प्रशिक्षण में भाषा की बाह्यता पर ही टिकती है। यों सही-सही
कविता में कायावादी काव्य से पूर्व ही संख्या को बराबर काव्य-विषय बनाया
जाता रहा है, पर वहाँ संख्या क्लृप्त नहीं बन पाती, कवि ऊपर से अपनी रचनात्मक
शक्ति नहीं ढूँढ पाता। छरवीय के ‘प्रियप्रसाद’ में संख्या-सुंदरी एक चित्र है
प्रसिद्ध पंक्तियों का संग्रह की है -

पिस्त का वस्तुमान सनीप था
गगन था कुछ लीकित ही छा
तरुल्लिख पर थी जब रापती
कालिनी-सुख-वल्लभ की प्रभा ।

यहाँ संख्या के व्योम हैं, पर यह चित्र प्रकृति के प्रति कवि
की जिज्ञासा-सुखपरक प्रतिक्रिया को नहीं उभारता। इसके बावजूद ‘संख्या-सुंदरी’ का
सांख्य-गिन सही-सही के सौन्दर्यात्मक विचार का अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करता है,
जिसे एक संश्लिष्ट चित्र रचने की कोशिश विफल है :

पिस्तकावस्तुमान का सम्य
भस्म्य वास्तमान से उतर रही है
वह संख्या-सुंदरी परी-सी
धीरे-धीरे-धीरे

कवि वास्तमान से उतरती परी के रूप में संख्या की
परिकल्पित का जाने ब्रह्म की विस्तार देता है, जिसमें सांख्यिकात्मक चित्र-योजना है,
लेकिन यह विशिष्टता कल्पित नहीं की जा सकती कि परी के अस्तित्व का सांख्यिक
की व्योमवार कल्पना-गुणादी के ढंग पर किसी नहीं किया गया है, बल्कि
महाकवि के एक रजनी-गीत (‘धीरे धीरे उतर जातिव से वा वस्त-रजनी’) में
देता जा सकता है। एक बार परी का उल्लेख कर निराजा को पुनः-विषय में

फिर हम पाते हैं और विपरीत वर्णन से सत्यता की यह प्रवृत्ति है। उनसे संख्या-चित्र की स्वच्छ-ताठ बनायी रहती है।

जो कवि ने संख्याकाठीन नीरवता, कसता, हाथामहा, पूरनता की या यों कहें कि संख्या के अनुरूप हाथामहा व्यक्तित्व की एक संश्लिष्ट और कल्पनात्मक चित्र में उतारा है :

कसता की नी-उता

बिन्दु जीमूला की वर कही

सही नीरवता के कंधे पर डालि बौंह

छोड़-ती लंबा-मय में कही ।

इसी सुन्दर ऐन्द्रिक विशेषताओं में भी निराशा ने संख्या की मानवीय ऊष्मा से संयुक्त कर दिया है, संख्या के मान की व्यंजना के लिए तीव्ररी पंक्ति का विशिष्ट प्रयोग "सही नीरवता के कंधे पर डालि बौंह" मानवीय संसक्ति का समावेश कर देता है, संख्या कांपुक्त मुख्य-विषय नहीं रह जाती। प्रकृति-चित्र और मानवीय बिंदु की घुली-मिली स्थिति ऐसे क्षेत्रों में होती जा सकती है। हा बिन्दु पर ध्वनाय सिंह का यह कर्म संगत नहीं लगता—स्वयं बुद्धि की कर्तव्य कही "या संख्या-सुंदरी" की मानविक संरचना कायाधारी है और वे किसी हास विषयनागत नवीनता की अधिताई नहीं है। "धीरे धीरे उतर दिगति है वा कसत-रखनी" और "संख्या-सुंदरी" की "सही नीरवता के कंधे पर डालि बौंह" की रूपकात्मकता में कोई विशेष फुर्ल नहीं है। सही का प्रयोग ही रीतिकाठीन है।

एक तो संख्या के संदर्भ में उस तरह का सुन्दर मानवीय गुणों से समन्वित संश्लिष्ट-मुकुमार चित्र अपने में नया है, फिर सही के उल्लेख-मात्र से रीतिकाठीन चित्र-संस्कार नहीं बनता, और उस पर भी सही नीरवता की। दूसरे अपनी यत्किंचित् रूपकात्मकता के बावजूद यह चित्र महादेवी के धीरे-धीरे उतर दिगति है वा कसत-रखनी" नीत की चित्प्रकारिता और प्रतापन-प्रियता से लभ्य है। महादेवी के नीत में शुरू से अंत तक संख्या की सती कायाधारी है, काव्यात्मक शब्दावली का सुलभ-व्यंग्य विन्यास है। कार्यात्मक अंत प्रस्तुत है -

धीरे धीरे उतर दिगति है

वा कसत-रखनी ।

(200)

तारक्य नम पेणी-बेम
सीत फूलकर शशि का नुक्त
रश्मि-बल्य धित धन-जगुन
मुगच्छ धमिराम बिना है
धिमन है अपनी
पुछती आ कसत-गणनी ।

धूरी और निराशा अपने चित्र जो जी की नयी संभावनाएँ प्रदान करते हैं, व्यक्तात्मकता के वाक्यांश में नहीं आते । यह प्रवृत्ति ठीक बाद के दौर में देखी जा सकती है, जहाँ कवि संव्याकाशिन नीरवता की व्यंग्यता करता है :

नहीं बजती उसके शायी में कोई वीणा
नहीं होता कोई कुराग -राग-काताग
नुरी में भी रुनकुन-रुनकुन रुनकुन नहीं,
चिफ़े एक ब्यक्त शब्द-सा 'रुप-रुप-रुप'
है मूँज रहा सब नहीं -

नीरवता की क्षम्य, गूढ़म और सुकुमार स्थिति के संकेत के लिए कवि बहुत प्रतर काव्य के साथ, व्यापक विस्तार में, " रुप-रुप-रुप " की मूँज को उल्लिखित करता है । वीणा का न बजना कुराग-राग-काताग का न होकर और नुरी में रुनकुन -रुनकुन का काव्य 'संख्या-सुंदरी' के प्रतीत, सादे व्यक्तित्व को अभित करता है । फिर बचा क्या है " चिफ़े एक ब्यक्त शब्द-सा 'रुप-रुप-रुप' को सब तरफ़ मूँज रहा है ।

इसके बाद कवि संव्याकाश में नहराती हुई निस्तव्यता का विराट् चित्र प्रस्तुत करता है । का काल में हायावादी साधनाया की जीवनी - शक्ति भी विवृत हुई है :

ज्योम-मण्डल में - कालीतल में -
सीती शीत सरीवर पर उस कमल कलिली-बल में -
शान्दवी अनिता सरिता के क्षति विस्तृत वनाःस्थ में -
धीर-धीर भीर धिर पर क्षिगिरि-बल-बल में -

उत्ताल-तरंगाघात-प्रलय-धन-गणै-कलवि-प्रबल में -

दिगति में -कल में नम में अनिल कल में -

सिर्फ एक अव्यक्त शब्द -सां 'हुप, हुप, हुप' -

है गुँज रहा सब कहीं -

ज्य के हस्तों मध्य प्रसार में नीरवता का यह प्रकृति-व्यापी
 जलन बेजोड़ है । प्रकृति के सुकुमार और भयानक दोनों पक्षों में 'हुप, हुप, हुप,'
 की गुँज परिख्याप्त है ।^१ उत्ताल तरंगाघात के दीर्घ और कठोर वर्ण स्तब्ध वातावरण
 का सतक चित्र निर्मित करते हैं । दिगति में कल में नम में अनिल-कल में उठी
 'हुप, हुप, हुप' की गुँज -सुगुँज को प्रतिष्ठापित कर निराशा का विराट् चित्र को
 गरिमा प्रदान करते हैं क्योंकि पंच तत्त्व की संध्याकालीन नीरवता से परिख्याप्त
 है । निस्तब्धता का सर्वग्रासी प्रभाव ज्यों के सुदम स्तर पर कदाचिन्त सर्वत्र एक
 तत्त्व की व्याप्ति की व्यंजना करता है । निराशा ने अपने एक निर्वच में कहा है ,
 'काव्य में साहित्य के मुख्य कोविदों ने व्याप्त करने के लिए विराट् स्त्री की प्रतिष्ठा
 करना अत्यन्त आवश्यक है ।'^२ कभी शारंगिक कविताओं से ही निराशा का पिशा
 में प्रयत्नशील रहे हैं । 'संध्या-सुन्दरी' का यह अंश एक अच्छा उदाहरण है ।
 विशिष्टता यह है कि 'हुप, हुप, हुप' की गुँज-सुगुँज का विराट् जलन को प्रसर
 गतिशीलता और दृग्दात्मकता प्रदान करती है । नीरवता कानों में सुकुमार स्थिति
 की सूचक है, उसको कोमल संदर्भ में ही कवि संस्पष्ट करता है । 'एक तारा' में
 कवि पंथ ने संध्याकालीन प्रकाश को बहुत सुकुमार, क्लृप्त बिंब में संकित किया है :

पत्तों के बानस कपारों पर ली गया निखिल वन का मंदिर,
 ज्यों दीप्ता के तारों में स्वर ।

इस दृष्टि से निराशा का विराट् चित्र उनके पीर-न-दीप्त
 काव्य-व्यक्तित्व का प्रतिनिधित्व करता है । 'संध्या-सुन्दरी' के इस अंश की कठोर
 शब्द-व्यंजना को ठेका बाबाय नन्दगुडार बाबायों ने एक अच्छी टिप्पणी की है :
 'प्रकाश प्रकृति के चित्रण के संदर्भ में इस प्रकार की प्रकण्ड ध्वनिकी शब्दावली का

प्रयोग उचित है या नहीं, यह एक ठोस प्रश्न है । परन्तु ऊपर उद्धृत अधिकांश में विवादी स्तर का यह संधान कबूत गाम्भीर्य के साथ किया गया है, इन्हें खंडित नहीं ।^१ प्रचण्ड व्यक्तिवादी उच्चावही का यह प्रयोग प्रस्ताव प्रकृति के चित्रण के संदर्भ में उदात्तपूर्ण है, किन्तु विपरीत भाव की प्रक्रिया में तब की व्यापकता और प्रसरण को कायम रखे हुए है । कवि निराशा का प्रातिकारी व्यक्तित्व केन्द्रों को परंपरित धारणा को यहाँ निर्मूल पिट करता है कि प्रस्ताव प्रकृति का चित्रण कोमल उच्चावही है कर सकती है ।

दृश्य-संवेदन के इस विराट्-भोज्य चित्र के बाद कालि कव में निराशा संख्या के दूरी तत्त्व विधान का जन्म करते हैं । इस स्तर पर वे संख्या को तत्त्व मानवीय जीवन के किछु संपृक्त कर देते हैं , छायावादी कवि का आत्मनिष्ठ स्वर यहाँ मुक्तिरहित होता है :

‘बीर क्या है ? कुछ नहीं’
 मदिता की वह नदी बहाती जाती,
 फले हुए जीवों को वह सस्नेह
 च्याला एक पिछाती,
 छुलाती उन्हें जंग पर लपे,
 फिलहाली फिर विस्मृति के वह आणित मीठे सपने,
 बदलावि की निश्चयता में ही जाती वह तीन
 कवि का वह जाता कुरान,
 विरहाकुल कमीय कण्ठ है
 बाप फिलहाल पड़ता तब एक विहान ।

‘बीर क्या है ? कुछ नहीं’ का शब्द प्रयोग बीचबाल की उन्मुक्तता बनाये रहता है । निराशा की ‘संख्या-सुंदरी’ मदिता की नदी बहाती जाती है । यह चित्र (‘मदिता की नदी बहाती जाती’) प्रगाढ़ होते संख्याकाष्ठ में प्राणियों के विधान, कर्तव्य-सुकता और कलाता की व्यंजना करता है ।

अर्थ के अधिक सूक्ष्म-रूपा पर एक सुन्दर-तन्मय परिवेश निर्मित होता है - संध्या-
काल अपने आवाग में लींटे हुए प्राणियों की प्रयत्निकता-निध्म-रुत का । जो संध्या
प्रारंभ में परी सीं प्रतीत हुई थी, वह मनुष्य लोक में जाकर उन्को जीवन में फैला
छोती है । अपने कर्ण्य की समाप्ति के बाद वह वर्तमान की निरुत्पत्ता में लीन
हो जाती है ।

का पूरे ऋणपरक बिंदु से जो कवि की चेतना लुप्त भी प्रभावित
होती है । यह उन्को साक्षात्कृत का अनुभव करने लगता है -

कवि का बड़ जाता कुराग,
विरहालु कर्णीय कण्ठ है
बाप निकल पड़ता तब एक विहाग ।

“ विहाग ” की निःसृति कवि की बेवसी, लीन, उन्पना की
सूचक है । संध्या का यौन माघ कवि के कण्ठ से विहाग बनकर फूटता है । इस
रूप में संध्या एक जीवंत कृष्ण का जाती है, उन्को से कवि अपना रसात्मक
उन्मोषन करता है, उन्को साथ एक जीवन जीता है । संध्या और रचना का यौन
साथी संबंध जुड़ता है - “ विरहालु कर्णीय कण्ठ है / बाप निकल पड़ता तब
एक विहाग । ”

(“ बापल - राग ”)

“ बापल-राग ” है संबद्ध एक माघ-काल शिन्धी की अपनी
व्यक्ता-रामता के उत्कृष्ट उदाहरण है और इस प्रकार कवि के राग काल
संबोधन की साक्ष्यता प्रदान करते हैं । कविता का सानन्द्य उन्को कर्ण-विस्तार में
निहित होता है । किसी बार उन्का विश्लेषण किया जाए, उन्की ही बार
वह किसी-न-किसी संवेदना से हमारा परिचय कराए, कवि का मूळ अभिप्रेत भाषा
की विस्मयनीय और सनातन-मुक्त प्रकृति के बल पर किसी न किसी बटिलता से उन्को
समीपता का जीव करार । “ बापल-राग ” की विविध कवितारें बहुमुखी जीवना-

सुनिक्यों को तात्कालिक करती चली है ।

यहै भाव-बंध में कवि और राग के गायक वाक्यों का वाचालन करता है । पंक्तियों की विशिष्ट व्यापकता कवि के बाहुल्य, उन्माद को, उसके सुनिश्चित प्राण को पूरी अभिव्यक्ति देती है :

मूम मूम मुहु गरज-गरज घन पीर ।
 राग ऊपर ! बम्बर में भर निज रोर ।
 कर कर कर कर निकर-गिरि-गर में,
 धा, मरु, गरु-मरी, सागर में,
 सरित-तड़ित्ताति अक्षित धवन में
 मन में, विष्ण-गहन-बानन में
 बानन-बानन में, ख पीर कौर-
 राग ऊपर ! बम्बर में भर निज रोर ।

निराला-काव्य की विशिष्ट सुक्तिमिता का परिचय यह पूरा गति-धित्र सैव करता है । मुक्त-गीत में प्रवाह और वाचाल गठन के लिए ध्वनि-वाचक की आवश्यकता का अनुभव रक्षात्मक उपकरण के रूप में जाना संवेदना के गहरे स्तरों का संस्पर्श करने का सूचक है । आवणिक तथा बाधपूर्ण बिंबों की सृष्टि तो होती ही है, जो के सपन स्तर पर यह शब्दावली उन्मुक्त, व्याध प्राण के संकरण को भी स्वर देती है । कवि का बंझित वह ऊपर राग है, जो प्रकृति में ही नहीं, मानव-मन में भी, बानन-बानन में अपनी कृत्रिम मनीषा, स्वच्छन्द ज्ञानन्द को स्थान दे । " राग ऊपर " की पुनः आवृत्ति उसकी तीक्ष्ण गूँज-सुगूँज को विस्तार देती है । शब्दों की तत्वाकथित सरलता अपने विशिष्ट क्रम में, लय और अनुसृति की संगति में एक स्थायी प्रभाव छोड़ जाती है ।

बान की पंक्तियों में कवि का वाचक के लिए 'बी, वर्ण के हर्ष' का प्रयोग अपनी निश्चित प्रकृति है कवि की ' राग ऊपर ' के प्रति नितान्त बाहुल्य को व्यक्त करता है । यह संवेदन जीवनानुसृति में है उत्पीर्ण होकर निश्चिंत है । आवणिक व्यापारों में सीधे-सपाट ज्ञान भी अपनी उषक शक्ति के

माध्यम से अभिप्रेत के प्रति ईमानदारी का निष्पत्ति करते हैं :

पागल है वह तू मुकली
बहा, पिता मुकली भी निज
गर्जन-भीरव-संगार !
उल्ल-मुल्ल का हृदय -
मचा हलकल-
चल है वह,
भी पागल बाकल !

ये पंक्तियाँ कवि और बादलों के बीच घनिष्टता की घोषित करती हैं। निराशा की कविताओं की उत्कृष्टता का एक कारण उनकी रचनाकार के अनुभूतिशील हृदय का संश्लेषण है। जबकि दृश्य विषय को चित्रित करनेवाला (फिर वह चित्र-निर्माण कितनी भी बारीकी से क्यों न किया गया हो) कवि बलिष्ठ संवेदनाओं को प्रकट नहीं दे सकता। निराशा या प्रताप जिन अभिप्रेत के साथ नहीं स्तरों पर ऊँड़-डूँड प्रतीत होते हैं। " पागल-बाकल " न केवल बाकल है, बल्कि कवि के भी स्वातन्त्र्य-शायी मानस की अभिव्यक्ति देता है।

रसधार बरसाने वाले बादल ने प्रकृति-जात और कवि-हृदय में जो प्रतिस्पर्धा उत्पन्न की, उनका संश्लेषण प्रस्तुत ध्वन्यात्मक चित्र में दर्शनीय है :

धँसता फलकल,
धँसता है नद लल-लल खल-खल
बहता, कलता डुलडुल कल कल
धँस-धँस नाचता हृदय
बहने को मचा विकल-बेकल

शब्द-शब्द से उल्लास का उत्स फूट रहा है, भी कवि की मुक्ति के लिए विकल बान्धनिक छलक मूर्तिमन्त हो उठी हो। जाने की तीन पंक्तियों का विन्यास कवि-व्यक्ति की दृष्टि से महत्वपूर्ण है :

जब मरीर-बै-बही रौर है -
तब रौर गुल गल रौर है
मुक्त-मान का पिता तबन वह रौर

अपनी विशिष्ट व्यात्मकता है ये पंक्तियाँ न केवल वादलों के साथ निकटता की चाह करने वाले कवि मानस की अभिव्यक्ति देती है, अपितु तीनोंजी में न केवल कविमत्ता का संस्पर्श करने की शक्ति उसकी आत्मा की नींव देती है । मुँह गान का पिता सधन वह और वह और, जो सत्य है, जो निराशा है - या अधिक व्यापक स्तर पर हर सर्वव्यापी व्यक्तित्व के - विकास के लिए उचित दिशा-निर्देश कर सके ।

* बादल-राग का द्वारा भाव-बंध जीवस्वी संशोधन, व्य की उन्मुक्तता तथा शब्दों की लोक-स्तरीय शक्ति के कारण उदात्त शान्तिकारी व्यंग्यना संभव करता है :

है निर्वन्ध !

बन्ध-तम-जाम-जगति-बादल !

है स्वच्छन्द !-

मंद-मंद-समीर रथ पर उच्छ्वस्त

यहाँ कवि की भाषा किसी निश्चयात्मक उक्ति की ओर संकेत न करके अपनी व्यात्मक प्रकृति से बहुमुखी अभिव्यक्तियाँ संभव करती है, जो कवि मानस में केवल राग का प्रत्यास्थान किया हो । निराशा की ही एक कविता याद आ जाती है :

जाण नहीं है मुँह की ओर कुछ चाह

अर्थ-विकल हा हृदय-कमल में का तु

प्रिय, छोड़ कर केवल हँसों की छोटी राह ।

जो कवि ने पूर्ववर्ती हिन्दी काव्य-परंपरा की संकुचितता एवं गतानुगतिकता का अतिक्रमण किया हो, समस्त सामाजिक, राजनीतिक व मिथ्या का विरोध कर उन्मुक्त विकास की व्यंग्य की हो, या अधिक सूक्ष्म स्तर पर (की ओर वस्तुतः जो निराशा की उदात्त कवि-मनोवृत्ति का सूचक है) केवल की शक्ति से बहते हुए जीवस्वी, विविधव्यक्ति-संपन्न व्यक्तित्व को स्थापित किया हो । * बंध-तम-जाम जगति बादल * का क्रांतिक प्रवाह वादलों की दुर्बल शक्ति की व्यंग्य करता है । यह विवेचना कवियों का डटकर मुकाबला करनेवाले

पीरुष-दीप्ता व्यक्तित्व का जीवन्त चित्र उतारता है । काविलिङ्ग ने जिसे
 * सुधीमं लंकारं * कहा है, या निराशा की ही * राम की शक्ति-पूजा * में
 * है क्या निराः उगठता गगन धन लंकार * की जो व्यंजना है, वही उस
 वाद्यों की दुर्घटना शक्ति के द्वारा अतिश्रुतित हो जाता है । इसी अपरिचित शक्ति
 की अन्यक्षा में खिने * राम की शक्ति-पूजा * के निदाना मानवीय राम का
 भी यों चित्रण किया है :

वह एक और मन रहा राम का जो न धका,
 जो नहीं जानता दैन्य नहीं जानता धन्य,

राजनीतिक और सांस्कृतिक दोनों स्तरों पर आत्म-विराट है
 रहित, वही ठीक पर कलमवाली तत्कालीन भारतीय आत्मा जो ये संजीवन भी
 उद्घोषित करनेवाली है :

है उदाम !
 लार कामनाओं के प्राण ।
 बाधा रहित विराट् !
 है विप्लव के स्थापन !
 साधन-बीर गगन के
 है सम्राट् !

किन्तु काव्यभाषा की अपनी उन्मुक्त और उदार प्रकृति के कारण
 ये पंक्तियाँ सामयिक परिवेश के प्रति संक्राता के साथ-साथ सार्वभौम की भी ठेकर
 चलती हैं । रचना की प्रासंगिकता इसी रूप में संभव होती है । विद्रुतलित और
 ध्वंसा-शून्य जीवन की इस संजीवन की साजगी फक्करीमें वाली है ।

लार कामनाओं के प्राण !

* बाधा रहित विराट् * संजीवन स्पष्ट रूप से निराशा के ही जीव
 व्यक्तित्व की ओर इशारा करता है । वादल और वादल नहीं है, निराशा की
 सैन्यात्मक भाषा में उठकर प्रकट जीवन वाकांक्षा, मुक्त वाद्यों का पीनक बन
 गया है ।

काग की पंक्तियों में निराशा में बाध के रीढ़ रूप को चित्रित किया है । जो बाध सामान्य दृष्टि में जड़-दान करनेवाले हैं, वे कवि की ऐवेदनशील कल्पना के सौँचे में छुटकर खना और संहार के माध्यम से ज्ञान्ति उत्पन्न करते हैं । खना और संहार एक ही प्रक्रिया के दो पक्ष हैं । बाध का विपरीत रूप विकास को ही सुलभ करता है । अंतिम पंक्तियाँ पूरे कथ को एक ऊर्ध्व विराम से देती हैं :

भय के मायामय जौन पर
गरजी विप्लव के नव ज्वर !

“ मायामय ” के साथ संयुक्त होकर भय की विविध छायाएँ उद्भूत करता है । पौरुष-उपासक कवि को भय की छाया उगाड़नी ही है । भय के प्राथमिक स्तर पर विधिविधौषों में परतंत्र भयातुर मानवता का निहित है, मूल्य स्तर पर जमी विप्लव, जमी उदय में स्तर का बीप करनेवाले तापक-मन के भय की व्यंजना है, जिससे संशय कटना अधिक उचित होगा । “ राम की शक्ति-पूजा ” में मानवीय संतुल्य-विकास के पुत्र राम की स्थिति जौनों के निष्ठ का जाती है -

“ स्थिर राक्षसों की छिछा रिछा फिर फिर संजय । ”

“ गरजी विप्लव के नव ज्वर ” भी मानव में ही निहित (किन्तु प्रसूत) शक्ति के सश्रित होने की पुकार लगाता है । कवि की रोमांटिक कवियों की भाव-विप्लवता तथा व्यक्तित्वता केवलक कवि की गम्भीरता से संबन्धित हो जाती है । इसी स्थल पर बाध बाध की प्रतीक-योजना विराटता की प्रथम देती प्रतीत होती है ।

“ तीसरा भाव-बंध केवलक प्रतीक के माध्यम से सांस्कृतिक व्यंजनाएँ उद्भूत करता है, जिसमें कीरुती जून के स्वर्ण-प्रवास और वहाँ से एकल प्रत्यावर्तन के पक्षक द्वारा कवि बाध का समःपुत कौट्य-निष्ठ रूप खड़ा करता है । शक्ति छि कवि-कल्पना का रूप है ही पुच्छमयि तैयार करती है :

विपु के नु !

वरा के सिन्धु विप्लव के कल बाध !

बाध की उत्पत्ति के भीति सत्य की सज्जनशील भाणा कविता

के तौंचे में फिर तारु के डाल देती है, यह द्रष्टव्य है। पूर्व की ऊँचा और समुद्र के वाष्प से बादल का जन्म होता है। उस बादल का सेवा-रत जीका " तारु " के पुनः के चिह्न में कवि ने प्रस्तुत किया है :

विदाई के अनिर्गुण नयन !
मौन उर में धिस्तित कर चाह
झीड़ अपना परिचित तंगार-
सुरमि का नारागार,
कौ जाति हो सेवा पथ पर,
तारु के पुनः !
धफल करके
मरीचिमाछी का चारु कान ।

सेवा में ही जीका की साधकता है और उस सेवा-तापी में वैयक्तिक बाधादाओं की बलि देनी पड़ती है, इन दोनों भावों की यहाँ व्यञ्जना है। " विदाई के अनिर्गुण नयन " का काव्यात्मक सौन्दर्य सामान्य शब्दों में कहने की चीज़ नहीं है। एक और अपने परिचित तंगार का मोह है, ममत्व है ; दूसरी और कर्तव्य-भावना है। इन दोनों की टकराव में विवेक की प्राथमिकता देना ही काल्पनिक व्यक्तित्व का काम है। बादलों के माध्यम से इस सत्य को कवि ने प्रस्तुत किया है।

एक बार फिर " सिन्धु के वलु " संवीचन की साक्षी का व्यतीर्ण किया जा सकता है, जो पूरे भाव से संबद्ध है, विच्छिन्न नहीं। बादल वह बादल नहीं है, सिन्धु के वलु है। सेवा-मय पर जाते हुए प्रियकों से विछोह की अनुभूति की निराशा ने इस सूक्ष्म उपमान में मार्मिकता से व्यक्त किया है।

जैसे " सक्ताची " वलुन का बिंदु पूरे कव की एक सांस्कृतिक सेवा प्रदान करता है। इसी दूर तक इस रूपक का निवारण भी कवि की सपेक्षीत जीका के प्रति उत्पन्न वात्स्या की घोषित करता है :

स्वर्ग के वलिजानी के वीर ,
सक्ताची वलुन वल्यन-वीर

(२१०)

जाना पुस्त विहार

बौद्ध संघों के उत्पन्न नवीं का राज्याचार

बात ही तुम जाने का पर,

स्मृति के गुरु में रत का

जमी सुवि के सज्जित तार ।

“संस्थापी” की की लोक उपाय उद्घाटित करता है । “जुन” संघोपन में वह बात न जाती । दाहिं ही नहीं, बायें हाथ से भी समान कौशल से पशुण चलाने में निपुण होने के कारण जुन संस्थापी कहलाये । बादल की उत्पत्ति बीकनी-शक्ति, प्रतर पराक्रम से परिपूर्ण है । का पराक्रम के विरोध में ये दो पंक्तियाँ :

स्मृति के गुरु में रत का

जमी सुवि के सज्जित तार ।

बड़ी-ही मनेस्वरिनी प्रतीत होती है । वस्तुतः बायल की कवि के लिए केवल प्रतीक मात्र है - पीपल-मिष्टा, कूट संकल्प, दुर्बली शक्ति का । अतएव वह विविध सांस्कृतिक संघों के जालों में उसकी नामता की पारस करता है । जो केवल मानवीकरण कह देना क्षयिता की प्रकृति के साथ अन्याय करना है । इस प्रसंग में सुमित्रानन्दन पन्त की “बादल” शीर्षक कविता याद आ जाती है । जिनमें अनुभव के साथ रहनाकार की गहरी संशक्ति का परिष्कृत न्यून मात्र में मिलता है, हाँ, लज्ज-लज्जा बिंबों, कल्पनाओं की सज्ज-सज्ज अत्य विपन्न है ।

संस्थापी जुन का यह पौराणिक रूपक रहनाकार की पुनः-प्रतिष्ठा की समुद्र करता है ।

पूर्ण मनोरथ । बाए,

तुम बाए ;

यह संघोपन भी बड़ा-ही सटीक है । पौरुष में वास्तव रत्न बाछा ही ऐसा संघोपन कर सकता है । साधनावस्था तथा सिद्धावस्था का संश्लेष का संशक्त मानना द्वारा संभव हुआ है, जो एक पानि में कछा की चरम स्थिति करी जा सकती है । पौरुष और उत्साह से परिपूर्ण व्यक्तित्व की यह परिकल्पना निरा

(२११)

ने एकात्मिक स्तर पर नहीं की है वरन् वह सामूहिक जागरणा की कलक बर
देती है । प्रकारान्तर से यह जिव की अद्वैत दृष्टि की ही प्रेरणा है :

विजय ! विश्व में नव जीवन गर,
उतरो अपने रथ से भारत !

जड़ों के लिए विशेष रूप से भारत ' संजीवन सामिग्राय है,
मानी कवि दिग्गमित आत्मविश्वास-शून्य देश की जागरण का उद्देश देता है ।
समूचे बिंब-विधान की परिणति दाम्पत्य-प्रेम के अनुभव में होती है । योग-योग,
साधना-तृप्ति, दोनों का संश्लेष हो जाता है । प्रताप के नाटकों के पीरुण-
दीप्त प्रणयी पात्र याद हो जाते हैं । ' कामायनी ' की जडा का यह उद्बोधन -
कर्म का योग, योग का कर्म / यही जड़ का भक्त तानन्द ' जो उस क्षेत्र में अपना
स्थान बनाता प्रतीत होता है :

उस वर्ष्य में बेठी प्रिया कबीर,
कितने पूजित दिन वह तक है च्यरी,
मीन कुटीर ।
बाज भेट होगी -
हौं, होगी निस्तन्देह
बाज सदा सुत शायी होगा कानन -ओर

उस की घटती बढ़ती विरामें, पंक्तियों की क्षिप्रता प्रणय
की बाहुलता को व्यंजित करती है । ' पुणित ' शब्द का प्रणय की वैयक्तिक स्तर
से ऊपर उठाकर सांस्कृतिक गरिमा प्रदान करता है, किमि भारतीय पत्नी की
उत्कंठा, समवेण और साधना की संश्लिष्ट गुंज-सुगुंज परिव्याप्त है ।

बाज अनिशित पुरा होगा अभित प्रवाह,
बाज भिटेगी व्याकुल स्यामा के कवरी की च्याप ।

उत्पुंक पंक्तियों जीवन में प्रणय के केन्द्रीय स्थान को घोषित
करती हैं-जो उनके बिना यह सारी पीड़-भुष, यह सारी साधना के प्रति संवेष्टता
कवरी है । अनिशित और अभित विशेषण प्रणयभाव में जीवन की रिक्तता को

बड़ी सूक्ष्म अभिव्यक्ति मिलती है। 'सामा' के व्याकुल कर्तों की 'मया' का भिटना 'पंक्ति' जने विविष्ट सौन्दर्य-जीव के लक्ष पर ऐन्द्रिज के साथ मानसिक वृत्ता की परिवर्तन की व्यंजना करती है। 'सामा' के भाव्य में एक और पूरी पारती की तरीकिया का चित्र साकार होता है, धुरी और समीपवर्ती प्रिया की सुष्ठ उत्कंठा दृष्टिगोचर होती है। प्रसाद के 'संक्षुप्त' नाटक की विषया संक्षुप्त के प्रथम कर्त पर कहती है - कहा।, कैरी मयानक और सुन्दर मुक्ति है।^१ मयानक और सुन्दर के तनाव और संश्लेष के लक्ष की सूक्ष्म कायार्थ का क्षेत्र में निराशा में प्रस्तुत की है।

चौथे लम्ब में वादक के झीड़ा-रत रूप को प्रस्तुत किया गया है। उदात्त दृष्टि जीवन को एक झीड़ा-रत में ग्रहण करती है। वादक के लिए 'झीड़ा-रत' वादक का चित्र व्यंजनी है। गौरवनाथ ने परम तत्त्व को वादक में जोड़नेवाला वादक कहा है - 'गगन पितर मर्हि वादक बोले, ताकी नाम करीगें क्या ?'

पौर्वी क्षेत्र में 'निरंजन' का संशोधन का शिशु-प्रतीक को परम तत्त्व के वादक-प्रतीक है ज्ञायाम की संकल्प कर देता है। पौर्वी क्षेत्र का प्रारंभ यों होता है :

उपलब्ध दृष्टि के संतहीन क्षेत्र है
 पर है झीड़ा-रत वादक-के
 है जगत के संकल शिशु सुकुमार !
 स्तब्ध गगन की काले ही तुम पार
 संकल-न-संकल ही झीड़ा का वादक ।

'संकल पर संकल' की के विस्तार जगत संशोधन, वाधा, निराशा, वादक की प्रकृति संशोधन की प्रकृति देता है, जिसका सामना 'संकल शिशु सुकुमार' करता है, ज्ञाना यों की, तो अधिक संशोधन होगा कि वह वह यथायथ की झीड़ा-रत है। स्थिति किसी विषय है, उत उतनी ही सरलता से कहा गया है पर यह सरलता या ज्ञान का सत्ता-सुल्ला डंग ही उस विषयता की और भी गहरा रंग देता है !

लंकार-धन-लंकार ही
ग्रीडा का आधार ।

जो कवि की एक हस्तेन की समीप हुए एक सम्भावनी और लंकार-मुद्रम स्वर पर बहु यथार्थ के साथ संवर्ण में निहता और ग्रीडा युक्ति की व्यञ्जित करती है । जहाँ विपुल-शान्ति के फल का विपिन के बाहुल्य मुख्य की कवि ने संगीतशास्त्रीय उपमान में संवेष बनाया है :

जैसे फल छिप जाती विपुल
तडित्तम अभिराम,
तुम्हारे सुन्वित कैशों में
जहाँ विदुष्य ताल पर
एक स्मन का-सा अति मुख्य विराम ।

विपुल के फल का श्रान्त विपिन का वह एक दाण ताल पर स्मन राग के अति मुख्य विराम द्वारा अविता में जीवित हो जाता है । शिशु रूप में परिकल्पित बादल के साथ ग्रीडा करती सूर्य-रश्मियों का भी विवपरक लंकार हुआ है । इन दो उपमानों में कवि ने ध्वनि और रंग का संश्लेष संभव किया है, जो छायावादी विव-विधान की विशेषता है।

तत्पक्षणीं हन्त्रधनुज को लेकर कवि-कल्पना ने जीवात्म्य के उच्च चराचर की दृष्टि की है । कवि वीणा के तत्पक्ष है हन्त्रधनुज का समीकरण करता है । " गुडाक्षेत्र " विशेषण बादल की सक्रियता, नाम में निरंतरता को उद्घात करता है । ये पंक्तियाँ कवि की ऊर्ध्वोन्मुखी दृष्टि की परिचायक हैं -

हन्त्रधनुज के तत्पक्ष, तारः—
ध्योम और काती के राग उदार
मध्यस्थ में, गुडाक्षेत्र ।
गाते ही कारवार ।

हिन्दी प्रदेश का प्राचीन नाम मध्यस्थ है । जो बंगाल-प्रवासी निराशा के ऐतसी बादल पिछड़े हुए हिन्दी प्रदेश की सुदृष्टि वागदण्ड का संवेष हुआ है ।

मध-मौन में कवि-कल्पना संगीत-स्वर की विभिन्न स्थितियों का
साधारण कर लेती है । जैसा 'मुक्त' विशेषण ही कवि की स्थूल परिचय
के प्रति स्पष्टता है ऊपर उठकर सांस्कृतिक उच्चता ^{के प्रति आदर-भाव} को स्वर देता है :

मुक्त ! तुम्हारे मुक्त कंठ में
स्वतरोह, क्वारोह, विघात
मधुर, मन्द्र, उठ पुनः-पुनः ध्वनि
हा लेती है गगन, श्याम कानन,
सुरमित उपान,
कर-कर-रव ध्रुव का मधुर प्रयास

बादल की मुक्त आत्मा उस कविता की मुक्त आत्मा की भी सूचित
करती है । वह ध्वनि, जो गगन, श्याम कानन, उपान आदि तन्म को हा लेती है,
कोई साधारण नहीं है, वरन् साक्षात् मुक्ति का संदेश देखाती है ।

बधिर विश्व के कानों में
भरते हो अपना राग,
मुक्त शिशु ! पुनः पुनः एक ही राग अनुराग ।

'राग क्वर क्वर में भर निज रोर' की गूँज पुनः हा जाती है ।
यहाँ विश्व के लिए 'बधिर' विशेषण उसकी क्वर जीवन-मलिन, कृत्रिम विधि-
निर्णय के प्रति ब्रह्मा, चिन्मय कामता के बासीफ को लुटाते करता है । बादल
के लिए मुक्त शिशु संबोधन पुनः एक स्वच्छ, उन्मुक्त वातावरण की दृष्टि करता है ।
जो 'बधिर' है, वह भी उस संदेश को, उस क्वर गान को सुनता ; मगर 'मुक्त
शिशु' का निर्दोष प्रयास दर्शनीय है ।

पौष में कवि की उन्नत दृष्टि बादल में ब्रह्म की परिकल्पना
करती है । वह निराकार ब्रह्म, जो सगुण रूप धारण करके अवतरित हुआ है, अपनी
संपूर्ण चित्रात्मकता में साकार हो उठता है । यहाँ 'निर्गम के मयन कवन' का
विरोध दृष्टव्य है । सावन के समय श्यामल मैल कल है परिपूर्ण रहते हैं और उन्हीं
को लक्ष्य करके मन्महालीन कवि सनापति में 'कवि रत्नाकर' की 'शुभमणि'
तरंग में उन्हें बान है पहार पानी कातर के डोरी के' कहा है । निराका ने भी

उन्हीं नयन लंका ' विशेषण प्रदान किया है, जो कौटुम्बिक अधिक सौन्दर्यहीन है ।
 ' नयन लंका ' कितना सुलभ होता है । बादल के प्रति कवि की ललक, उन्हें को
 यह एक ही विशेषण प्रकट कर देता है । बादल के विविध रूपों की क्रियाओं
 प्रारंभिक वाणियों में कवि ने प्रस्तुत की है । ' नयन लंका ' की बारंबार आवृत्ति
 कवि के आत्मिक तीव्रता का बोध कराती है । उसे श्याम घन में वृष्ण का आभास
 होता है :

जब श्याम घन श्याम, श्याम छवि,
 मुक्त कंठ है तुम्हें देत कवि,
 वही, झुम झूमल कठोर पवि !
 सत-सञ्च-नदात्र-मन्द्र-रवि प्रस्तुत
 नयन -मोर्छन !
 घन नयन लंका !

रक्षा को यह दार्शनिक मोड़ मानना की कामना द्वारा ही
 किया जा सकता है । कवि की यह विश्वलता या दार्शनिकता को रुढ़ता नहीं
 बनाती, बल्कि उसे साक्षात्कार की प्रतीति कराती है ।

अन्तिम भाव-बोध आत्मिकारी व्यंजना और उदात्त स्वर-
 सौन्दर्य है परिपूर्ण है । ' बादल-राग ' का यह उत्कृष्टतम गीत भी है ।

तिरती है समीर छागर पर
 अस्थिर घुस पर दुःख की छाया -
 का के दग्ध हृदय पर
 निर्दय विप्लव की प्लावित माया -
 यह तेरी रण तरी
 मरी आकाशवाणी है,
 का, मेरी गवै है सजा सुधत कौर
 उर में प्रह्वी है, आकाशी है
 सबीजन की, जैसा कर फिर ।
 ताक रहे है, है विप्लव के बादल !

इतना दीर्घ वाक्य स्मृति की लय पर चला हुआ है। प्रारम्भ में त्रिषापद का प्रयोग नाटकीयता की सृष्टि करता है। इसी नाटकीयता के उल्लेख में 'राम की शक्ति-पूजा' का है का निरा ; उगलता गान धन कम्पकार' भी स्मरित हो उठता है। पारंभ में दो कर्तृ व्यस्तुतों का चरित्रित और फिर 'मेरी गज' है तथा 'वैर' का चित्रण एक वाक्य के विस्तार में कृतीकवि द्वारा ही हो सकता है। अन्य संवेदना को बहुत कुछ नियमित और कुशापित करता है। एक बंध-बंधाये अन्य में यह जीव, प्रवाह जीव जीवनी-क्ति नहीं जा सकती थी। 'स्यनम्य अन्य' की छोटी राह को छोड़ने की कवि-आकांक्षाओं की सजीवात्मक संभावनाओं से उत्प्रेरित है। बादल की शान्ति-शक्ति का कुछ सीमा उदरणा की शक्ति पंक्तियों की तोड़-तोड़कर कवि ने किया है - धन, मेरी गज है एका पुस्तक वैर उर में पृथ्वी के, बासाओं है नवजीवन की, ऊँचा कर सिर ताक रहे है, है विप्लव के वाक्य। फिर-फिर।

बादल में युद्ध-नौका की परिकल्पना कविता की महाकाव्योचित बीदात्म्य प्रदान करती है। 'मेरी आकांक्षाओं' है 'प्रयोग कमार कामनाओं के प्राण बादल की अदम्य जिजीविषा को चरित करता है। 'मेरी गज' है 'तथा वैर' छल्लहाने जाते हैं, इस प्राकृतिक सत्य के माध्यम से आकांक्षा की उन्मुक्तता युद्ध की-स्तरीयों को उद्घाटित करती है। शान्ति की पूजा मिलने पर भी उन्में सजीवात्मकता की विविध संभावनाओं से भर उठती है। पुस्तक वैर एका होकर, सिर ऊँचा कर, विप्लव के नव बादल की ओर नव जीवन (ज) की बासा से ताक रहे है, मानों नयी पीढ़ी पीरुणदीप्त व्यक्तित्व के नेतृत्व के पथ में लौटें विहाय सही हो। 'नव जीवन' का श्लेष प्रस्तुत संदर्भ में श्लेष के दोहरे अर्थ से ऊपर उठकर गहरी व्यंग्यार्थ संभव करता है, नवजीवन - जिसमें व्यंग्य के विविध-मिजीव न हों, जिसमें उनकी कोमल संभावनाओं की दासि न पहुँचें। 'तथा' के ठीक बाद 'पुस्तक' का प्रयोग दोनों की अर्थ-वस्तु विपरीतता के कारण 'तथा' की व्यंग्य-वामता में वृद्धि करता है, और विप्लव विप्लव के बादल का मेरी-गज कविक प्रभावकारी प्रतीत होने जाता है। 'तथा' और 'पुस्तक' के स्थान पर कवि उनके अर्थों का प्रयोग कर सकता था, पर तब भी की वही उन्मुक्तता

तमस न होती । " सुप्त " में जो भस्मा भस्मा-शून्य, वात्मविश्रान्त-स्थिति, पद
व्यक्तित्व की व्यंजना है, और एका " कवीश्वरी वृत्तियों " के व्यक्तित्व के उत्तीर्ण
होने की सूचना देता है ।

सदाम भाषा अपनी कविता के लक्ष पर सूक्ष्म प्रतिक्रियाओं
को उभारने में कृत-लक्ष होती है, जो दृष्टि के दो दृष्टियों का एकद्वन्द्वीय और
बहुत कुछ उनकी भाषा-प्रयोग-विधि पर निर्भर करता है :

घा-बार गजन,
बर्णा है फुलवार,
सुख धाम होता तार
सुन सुन धीरे धीरे हुंकार ।

हिन्दी-श्रुति लड़ीबोली की उत्कृष्टतात्मकता इति साधारण-ही
प्रतीत होनेवाले शब्दों में सूक्ष्म प्रतिक्रियाओं को व्यक्त न कर पाती । यहाँ व्य
की क्वाबट का ऐसी है कि एक गति-चित्र निमित्त ही जाता है । बापलों का ब्रह्म-सुख
गजन एवं उत्तरत बर्णा तार की सहन-शक्ति के बाहर है, मानों श्रेष्ठ प्रतीति
को फेलाता सही सूत्रात्मक करना सब के सुते की बात नहीं है । एक चित्र द्रष्टव्य है :

कानिमात है शायित उन्नत शक्ति वीर,
दास-विदास-स्त कल शरीर,
गान-स्वर्गी स्पदी वीर ।

पीरुण के प्रतीक बापल की प्रकण्ड दामता का सशक्त
उद्घाटन का विषय द्वारा हुआ है । स्कीत शब्दावली वीलों के निर्मि की प्रतिक्रिया
की स्वर देती है । " शायित " के बाद " उन्नत " का प्रयोग अपनी कविता विपरीतता
के वीलों के सर्वग्राही प्रभाव को व्यक्त करता है ।

वीर शूरा कि है :

कैसे है लीट पीपे वज्रार -
सत्य वार ।

(२१८)

छिछ छिछ,

छिछ छिछ,

हाथ छिछाते,

हुँके बुलाते,

विप्लव-रव से छोटे ही हैं सीमा पास ।

क्रान्ति का आवाज़ छोटे ही करते हैं । " छोटे " का सामान्य उब्ब संवर्णमुख्य प्रयुक्त होने से बड़ा ही मायपूर्ण है । तिरस्कृत, निम्न तथा महत्त्वहीन को कवि ने विशिष्टता प्रदान की है । यह उब्ब-चित्र कवि की विवेचना को बड़ी उन्मुक्त अभिव्यक्ति देता है । " छिछ छिछ छिछ छिछ " जादि है पीपी का एक गतिशील बिंब निर्मित होता है, जो बिंब के बाहुल्य स्तर तक ही सीमित न रहकर कवि की हृन्दात्मकता को भी आत्मसात् करता है । पीपी के उत्थार, उन्माद आवेग को वाणी मिली है । इसके विपरीत :

* कट्टाछिका नहीं है ते

जातक मयन *

ये कवि का आजीव मुँह ही उठता है । निराशा की ही एक कविता " लोड़ती पत्थर " की पंक्तियाँ सामने तरुमाछिका कट्टाछिका, प्राकार " याद आ जाती है, जिस पर मयन मयन, पत्थर लोड़ती युवती भी छोड़ा मारती है । दोनों कविताओं का विपरीत-भाव एक जैसा है - कट्टाछिका के सामने " कुशाक खीर " और पत्थर लोड़ती स्त्री । " विप्लव रव से छोटे ही हैं सीमा पास " की मूँब बहुत दूर तक व्याप्त होकर इस कविता का केन्द्रीय तत्व बन जाती है । जहाँ पर्याप्त में कवि ने विविध बिंबों में से इसी माय को विकसित किया है :

तवा पंक ही पर होता

क-विप्लव म्हावन,

दुग्ध प्रफुल्ल कब से तवा कलकता नीर,

* पंक * के बजाय * पंकज * को महत्त्व देनेवाले कविशक्त और रोमांटिक कवियों के साम्य-बीच के विपरीत यह दृष्टि साक्ष्यपूर्ण है । क-विप्लव

(२१६)

‘प्लावन’ की जुलना में नीर’ का प्रयोग नीर की लुलता को व्यञ्जित करता है ।

रौन शौन में भी लौला है
शेख का घुल्लार करीर ।

इस चित्र में बालक की झीड़ा-भृमि, उसकी उन्मुक्तता के माध्यम
में बहुत कुछ कह दिया गया है । उसकी जुलना में ये घनी हैं :

रुद्ध शौन, है झुब्बतीन
कौना-का है लिपटे की
वातक-कै पर कौप रहे है
घनी वज्र गवन है बादल !
जस्त नवन मुक्त डौप रहे हैं ।

घनी व्यक्तियों में भक्ति बल के अभाव का निराशा ने निर्ममता
में पराकाष्ठा किया है । दौम, कवा, गलानि की मिठी-झुली प्रतिधियाएँ इस चित्र
की देतकर उद्भूत होती हैं । कर्पना के मात्र ये चिलामी शीत में नहीं कौप रहे हैं,
वरन् फव है । ‘कौना का है लिपटता’ नीर’ वातक कै पर कौपना’ ये दोनों
चित्र एक के बाद एक विरोध में बाक लक्ष्मीपतियों की चिलापिता नीर कात्म-कल-
शून्यता को लक्षित करते हैं ।

नीर जन्म का यह कुम्भक-चित्र पूरी कविता की एक संगति
प्रदान करता है ,

धीर्ण बाहु, है शीर्ण करीर
हुँक जुलाता कुम्भक करीर,
है विप्लव के वीर !
कुल लिया है उसका सार
हाड़-मात्र ही है कावार
है बीका के पारावार !

उपलुप्त लक्ष निराशा की प्रवृद्ध कनी-जस्ता का प्रतीक है । उस
विमण्ण कुम्भक का सारात्कार मानना की प्रतीकात्मकता संभव करती है- ‘कुल

जिसे है उसका चार निःसृत्य जीवन की कल्पना की जाग्रीसमूर्ण अभिव्यक्ति करता है । " जीवन के पारावार " में सजी, उत्साह या यों नही, परिपूर्णता की स्पष्ट व्यंजना है । " जीवन-मंद " या " जीवन-गरिमा " बादि कवि ने वह बात न बतायी, जो " पारावार " के प्रयोग में निहित है । " जीवन के पारावार " बादल द्वारा ही छाड़-मौन-शेष सर्वद्वारा की का उद्धार हो सकता है । पुनिमानन्दन पन्त ने " बादल राग " कविता की इन पंक्तियों को उद्धृत करते हुए यह स्थापना की है " बादल को ज्ञान्ति का दूत मान लेना और उसे ज्ञान्ति को युग-ज्ञान्ति से संबद्ध करना उनके (निराळा के) समर्थकों की कल्पना की उद्धान-भर है । " १

वस्तुतः कविता की भाषा केवल अपेक्षाका की प्रकृति न देकर उसकी संवर्णशीलता की दृष्टि-मय में रहती है । जब के विविध स्तरों से पूर्ण यह समूची कविता का दृष्टि है युग-ज्ञान्ति की ही स्वर नहीं देती, वह नैतिक जागरण, स्वच्छंद जीवन पद्धति, नूतन प्रयोगों की संभावना की भी प्रमुखता देती है । निराळा के सांस्कृतिक कवि ज्ञान्ति के केवल स्थूल रूप से संलुप्त भी नहीं हो सकता । लेकिन पंत की का यह कथन कि " बादल को युग-ज्ञान्ति से संबद्ध करना केवल उनके समर्थकों की कल्पना की उद्धान भर है " कविता के संवेदनशील विश्लेषण के वा स्वीकार्य नहीं होता ।

माय का दूरगामी निर्वोह का कविता की भाषा की उत्कृष्टतम विविधता है । तीसरा माय बंध है -

" ऊह दृष्टि के वन्तहीन केर है, " जिनमें बाध के छिरे शिख का बिंब प्रस्तुत हुआ है । यह बिंब-निर्वोह पूरी कविता में हुआ है और " मुक्त शिख पुनः पुनः एक ही राग बुरान " में ही उसकी परिमार्पित होती है । कविता में कण्ठ वाक्त्रिक एकता ली कारण संभव हो सकी है । पंत की ने भी अपनी " बादल " कविता में शिख के बिंब की बाधों की ग्रीडावृत्ति के चित्रण के लिए प्रयुक्त किया है ; पर चूंकि कलाकार की दृष्टि रम्य, किन्तु कण्ठ-कण्ठ कल्पनाहीन है, कदा कहीं यह बिंब एक छंद में ही समाप्त हो जाता है -

" फिर पारियों के बन्नी से लम
पुष्प दीप के पंत पसार

(२२१)

समुद्र पैरैतें शुचि ज्योत्स्ना में

पकड़ हनु के कर सुसुमार ।

“ वादल-राग ” में एक ही वादल में ब्रह्म, मुक्ति सिद्धि, प्राप्ति-दूत की परिकल्पनाएँ करना कोई मामूली बात नहीं है, और विविष्टता तो यह है कि वे परिकल्पनाएँ कहीं भी ऊपर से लादी हुई नहीं जातीं, वरन् कानून का का बन गयी है । इसका कारण यह है कि भाषा कवि की विविध संवेदनाओं के साथ सश्रिय है चाहे वह ऊपर राग के गायक वादल का गवैया हो - उन्हीं की संस्पर्शिका का कवि पूरा-मूला ध्यान रखता है, या विप्लव के माध्यम से स्व-निर्माण की संभव कल्पनाओं का-सा-काम-जगल वादल का रूप हो । रचना की सांकेतिक सज्जा और शब्दावली का बीज सबीन पूरी ज़ाबदारी का निवारक करता है ।

(“ नीतिका ”)

“ नीतिका ” निराळा का एक महत्वाकांक्षी प्रयोग है, महत्वाकांक्षी इस अर्थ में कि हिन्दी भाषा की सांकेतिक संभावनाओं को मुख्यतः तत्काल शब्द-प्रयोगों से उभारने का साक्ष्यपूर्ण प्रयास उसमें है । पुनर्निर्माण की मूल भावना से प्रेरित होने के कारण संस्कृत निष्ठ शब्दावली को अपनाती हुई नीतिका की काव्यभाषा सांस्कृतिक परिवेश और सुख संवेदनों की अपनी भीतर आत्मसात करने में एक बड़ी सीमा तक कुतूहलमय हुई है, और इस प्रकार हिन्दी भाषा की व्यंजना क्षमता की जीवंत अनुभव के रूप में प्रस्तुत करती है । इसमें कोई संदेह नहीं कि “ नीतिका ” में कुछ नीत ऐसे हैं, जिनमें रचना-संघटन नहीं स्तर पर सश्रिय नहीं प्रतीत होता, दार्शनिक चिन्तन का भाषा से वह रचनात्मक रिश्ता नहीं जुड़ता जिस पर वैचारिक दृष्टता कुञ्जटिका से स्पर्श न होकर काव्य के अनुभव में, नीत की अनुचितता समता और तीव्रता में पर्यवसित हो जाती है । वास्तव-ज्ञान रसव्याप्तुति की विविध दार्शनिक स्थितियों प्रत्यक्ष जीवनानुभूतियों के स्पर्धन से कायम रहकर काव्य के लिए क्यों तक प्राप्ति हो सकती है, यह एक विचारणीय प्रश्न है ।

अस्तु, जिन गीतों में कविता की रचना-प्रक्रिया जागरूक प्रतीत होती है, उनमें से कुछ गीतों के विश्लेषण के आधार पर निराशा के इस 'महत्वाकांक्षी प्रयोग' की परत की जा सकती है। यह तो स्पष्ट ही है कि 'गीतिका' की रचना में निराशा की दृष्टि ने संगीत सत्य को धेनु में रखा है (द्रष्टव्य 'गीतिका' की धूमिका)। यह कवि काम में एक सुख समुच्चय है कि यह संगीत-सत्य साक्षात्कार की संभावना को समृद्ध करता करता है। यों तो लड़ीबोली में नये गीतों की दृष्टि अवैधम व्यंजन प्रवाद ने अपने नाटकों के माध्यम से की है, यहाँ कि निराशा ने स्वयं स्वीकार किया है 'बीर प्रवाद के कुछ गीत - मीठ मत खिंचे बीन के तार' ('क्यातल्लु'), 'माफ़ी हास है खे लोणे', 'सब बीन बीता जाता है', 'जान ! वेदना ली विदाई (स्वन्द्युप्त) ' तुम कम किरन के जेतारा में रुक-रुककर करते हो क्यों ? हिराडि तुझ-का रुझ से प्रसुत रुझ भारती ('स्वन्द्युप्त) अपने रचना-संघटन में धेनु है, किन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि प्रवाद ने गीतों की संभावना को पराकाष्ठा पर पहुँचा दिया। तत्सम शब्दों के जड़स्त आकर्षण से युक्त निराशा के गीत संगीत और काव्य को एक सार्थक सैमात्मक रिश्ते में बाँधते हैं।

' (प्रिय) यामिनी जानी ' गीत अपनी संगीतात्मक छ, मीलित स्वर-विस्तार में सप:जाग्रता प्रवृत्ति का एक गतिशील चित्र निर्मित करता है। प्रिय के साथ देर रात तक जागरण की सुमारी को अभिव्यक्त करने के लिए यह शब्द बंध प्रयुक्त हुआ है -

(प्रिय) यामिनी जानी ।

कल पड़-पड़ बरुण -मुस-

तरुण-बुरानी ।

' प्रिय) यामिनी जानी ' के शब्द-प्रयोग में व्युत्पन्न की उन्मुक्तता, सफलता की प्रक्य भिन्न है। यह आकाशिक प्रयोग महत्त्व साध्यावादी आकाशिकता का कायद नहीं है, बरन् इसके द्वारा रात्रि-जागरण के हृन्नामुच्च का मरपूर वास्वाकन संभव

हुता है । यामिनी जाग नहीं है । सुप्त-अमूर्त रूप के बावजूद यामिनी " में रात्रि के संपूर्ण संयोग-प्रियाओं की कई-कवियों नीति के पूरे ताप के साथ संलिप्त हो गई है । " यामिनी " की कई-हाथों देने योग्य है, जो उनके जिंदा अन्य सहाय में नहीं जा सकती थी - याम-प्रह-प्रहर वाली - यानी ठम्ही रात । संयोग-गुप्त की दीर्घकालीनता को यह प्रयोग स्वर देता है । प्रेक्सी के अज्ञात पंकज-नयन लक्ष्मण-गुप्त प्रिय के बुरागी हो रहे हैं । प्रिय संयोग के बाद की तुमारी का लेखन बहुत-बहुत अस्तुत-विधान पर आधारित है - (" लक्ष्म-पंकज-गुप्त "), जो प्रातःकालीन परिवेश को बाधोक्ति करने के बावजूद वही की गहरी संभावनाएं नहीं उद्घुसल करता । यही स्थिति प्रसाद के बीती विभावरी जाग रही " गीत के इस वक्र में जा सकती है :

तु जब तक सोई है वाली ।

बौली में भी विहाग ही ।

यहाँ रात्रिकालीन रात्रि विहाग " का सुप्त-अमूर्त धिंध विधान में गहरे स्तरों पर व्याप्त होकर जागरण गुप्त की विविध स्थितियों- मादस्ता, अज्ञता, सुस्मारता - हाथों उद्घुसल करता है । जो कवियों के पर्यवेक्षणों के इस तुलनात्मक विश्लेषण से वह प्रयुक्त अस्तुत और ताप, सुप्त-अमूर्त धिंध पर की वात्स्यायन प्रक्रिया के अंतर को पहचाना जा सकता है ।

सह्या है तत्कास उठी प्रेक्सी के कुछ बातों की " वीक्षण सीमा " " ह " के स्वर-विस्तार, अभिवात्मकता के बावजूद शब्दों की पुनरीक्षता, छय की ताप नियोजन में सवीच हो उठी है -

कुछ कैस वीक्षण सीमा पर रहे,

पुष्ट-प्रीवा-बाहु-उर पर ज रहे ,

कैस के बाव " वीक्षण " के जो वास्तविक तुक है, वह कैस वास्तविक कर्तृत्व नहीं करता कुछ कैसों की शब्दातीत सीमा को वीक्षण की (संभवतः सर्वाधिक कथन) प्रयोग में लौटने की प्रक्रिया है । संयोग-गुप्त से स्यान्विष्ट प्रेक्सी की स्थिति से जुड़कर कुछ कैसों की यह वीक्षण सीमा " और भी तापक एवं अनतिरंजित प्रतीत होती है । प्रियाओं के सुस्मार कई हीन्य पर ध्यान है - पर रहे " और

“ तार रहे ” शब्द की दो जड़ें नहीं हैं, अपितु पहले में (‘भर रहे’) सौन्दर्य की सतत गतिमान प्रक्रिया व्युत्पन्न है और दूसरे में (‘तार रहे’) उसका उन्मुख फैलाव व्यक्त है । इन दो पंक्तियों के मुकाबले तीसरी पंक्ति की निर्माणता जी के स्तर पर उसकी संवर्णशील नहीं हो पाती, क्योंकि जहाँ एक लड़ि है, भले ही वह पिछली दोनों पंक्तियों के सपाट बेस की तुलना में जाह्नकारिक हो -

बादलों में फिर अगर दिनकर रहे,

यह पंक्ति संगीतात्मकता की दृष्टि से उपयुक्त हो सकती है, किन्तु सौन्दर्य के प्रति कोई कमीशनी नहीं वाग्रत करती । उसके बाग की पंक्ति तब तक ही ठीकदार है, और प्रेक्षी को कभी दीप्ति में आलीकित कर देती है -

ज्योति की तन्वी, लड़ित-

शुक्ति ने कामा मोंगी ।

इस प्रयोग में कुछ-कुछ जी प्रकार की ताकत है, जो छटा है सौन्दर्य-जगम में यह विषय है - वह नयन महीतव्य की प्रतीक । ^(कामायनी) लड़ित-शुक्ति ने कामा मोंगी में एक परंपरित चित्र व्युत्पन्न रहने पर भी शब्दों की निर्माणता में नयी मंथिता है, और खीलित बादलों में फिर अगर दिनकर रहे की तुलना में यह पंक्ति अधिक प्राण-कानु छाती है ।

गीत में अन्तिम श्लोक में भाविक ढंग से पारिवारिक जीवन में संयन्त्र शरीर-वाचक की परिणति को स्थापन किया गया है -

देह उर पट, फेर पुन के बाछ

छल चतुर्दिग बली मंद मराछ

मरु में प्रिय स्नेह की जगमाछ

बासना की मुक्ति, मुक्ता

स्याग में तानी ।

पछली दो पंक्तियों मात्र शारीरिक घेष्टाओं तक सीमित न रहकर मानसिक स्थिति को भी समेट लेती है । ‘देह’, ‘फेर’ के सङ्गम शब्द-प्रयोग में शिंदी का जना सौन्दर्य है, जो वीरु डंग की कनीपचारिक स्थिति के संदर्भ में लटीक है । शरीर-वाचक की परिणति मुख्य जीवन के दैनिक

प्रिया-कलाप में होती है जो जो एक मान में वाच्यत्व-जीवन की पूर्णता है । प्रेक्षी के लक्ष्य में 'ज्योति की तन्वी' की प्रयोग के समझना 'मेह में प्रिय स्नेह की जमाव' जो प्रयोग अपने मांगलिक संदर्भ के कारण विशिष्ट बतलाता रहता है और निराशा की उद्भ-मायवी प्रकृति को प्रकट करता है । अन्तिम पंक्ति 'पलना की पुनः, पुनः / त्याग में तापी' जो वाच्यत्व संयोजन, कल्पनात्मक पलन एवं तापी नवीन है । ऐन्द्रिक तुष्टि और कौटुभ्य निष्ठा का संयुक्त प्रभाव का गीत का है, जो इन विविध रस - प्रयोगों में उभर उठा है ।

' (प्रिय) याभिनी जागी' की तरह कटा-भिनीह की सजा घेष्टा' मौन रही हार' (गीत सं० ६) में देखी जा सकती है, जिसमें परंपरा है व्यापित नव-वधू को नौ संवत् में रहने की कोशिश की गई है-यानी उसकी व्रतात्मक नःस्थिति की उल्लेख का है :

मौन रही हार,
प्रिय पथ पर पलती,
सब कहते झुंकार ।

नायिकाओं के लिए 'झुंकार' का प्रयोग और उसका नवीन वाच्य-विन्यास ('सब कहते झुंकार') में धिरोया जाना उत्तेजनार्थक है । नायिका-मूकताओं के कर्मों से लोक-लाजस नववधू प्रिय पथ पर जाना छोड़ देती है, लेकिन वह सज्जन के इस पुर के सब तार' के कारण वह अपनी लज्जा का परित्याग का पुनः प्रिय के पास जाने लगती है । यहाँ शब्दों की रचना संनित्यतात्मकता में नववधू के सारे कार्यकलाप और उनकी विशिष्ट नःस्थिति व्यापित हो उठी है ।

' दुनों की कलियाँ नवल लुठी ' (गीत सं० १०) परिष्कृत पद-विन्यास का एक बढ़िया नमूना है, जो प्रणय के बीदात्म्य की गहरा रस देता है । दुनों की कलियाँ का इस प्रकार का व्यक्तात्मक बोल है, मानों वे नायिका ही । लुठी प्रसंग में स्पष्ट है लाव लुठी ' (गीत सं० २५) को लिया जा सकता है, जिसमें नायिका के साथ नवरी स्तरी पर लौक रचनाकार शरीर-भुक्त की एक विराट् उत्सव

के रूप में उठता है । पुष्पन की प्रतिक्रिया का लेख बड़े पैमाने पर किया है -

पुष्पन-वर्षा पतुर्दिता कल

हर, फेर मुल, कर कल मुल कल,

कमी हास, फिर माग, ताँस कल

उर-सरिता उमगी ।

‘ पुष्पन-वर्षा ’, ‘ जेता उद्य संयोज प्रिया की वाग्वि
वीर मानसिक प्रतिक्रिया की, उसके अन्त योजन की बड़ी सुझाव अभिव्यक्ति
देता है । पछी पंक्ति में ‘ ध्वनि की वाग्वि वाग्विवाक्य वातावरण के
निर्माण में सहायक हुई है । काली बोनी पंक्तियों के प्रांगानुक्रम विराम देने
योग्य है । इसके अन्त मधुमा की प्रक्रिया की कवि ने अनुभव के स्तर पर प्रसार
रूप में स्थान दिया है -

प्रेम पवन के उठा नवन नव

विपु-चित्तन, मन में मनु कलरव

मोन पान कासी बरसाव

कण्ठ ली उरगी ।

पछी पंक्ति में ‘ नवन ’ के पूर्ण अर्थ का प्रयोग आन्तरिक व्युत्पत्ति की निरीक्षा
करता है, पर वह गीण बात है, विविधता की वीर गहराई में पठने पर सामने
आती । प्रिया प्रेम की पुनः बात नव स्वर्ग की उठाती है, जो ‘ प्रेम ’ की
पूर्व वस्तु ही, विकास ‘ नवन ’ जिया जाना है । स्पष्ट वस्तु के संदर्भ में प्रयुक्त
‘ पवन ’ शब्द की ‘ प्रेम ’ जेता उद्य प्रक्रिया के संदर्भ में आध्यात्मिक विन्यासित
स्पष्टनीय है । यहाँ, कल है कति सामान्य, पर प्रस्तुत संदर्भ में बहुत तापीक
‘ नव ’ विशेषण पर विचार करना संगत होगा । नवन नव है, क्योंकि वे प्रेम-
पवन कविवादी हैं । वाक्य-विन्यास में निहित कल्पनात्मक पण्डित प्रष्टव्य है -

प्रेम-पवन के उठा नवन नव,

नव जेता काव्य-रस विशेषण - विशेषण: वायावासी काव्य

‘ के संदर्भ में - यहाँ सत्युक्त वास्तविकता रूप से नवनी की प्रत्युत्ता प्रदान करता है ।

चित्तन के लिए विपु का चित्र (‘ विपु-चित्तन ’) की ऐसी ही सामग्री से परिपूर्ण है।

तीसरी पीढ़ी का 'मीन' बड़ी सुन्दर, सटीक और सुन्दार व्यक्तार्थें उद्भूत करता है-
विशेषतः कपरासव-मान-सुन्दर के सर्वाधिक उद्भव और सुन्दर अनुभव के संदर्भ में ।
पीढ़ी की बड़ी सही हुई लय है -

मीन पान करती कपरासव
कैट ली उरगी ।

'परिप्ल' में संक्षिप्त 'मीन' कविता में 'मीन मय हो जाय'

है अनुप्राणित संवेदनशील रचनाकार है यहाँ मीन की अवस्थिति कर सकता था ।
अन्तिम वाक्यांश 'कैट ली उरगी' में गीत की तीव्रता को मूर्धन्य कर दिया
गया है । संयोग-सुख के एकान्तिक उद्भव का निरुद्ध साक्षात्कार उरगी ' शब्द
संभव करता है, यहाँ भाषा अनुभव और अभिव्यक्ति का सौम्यतापूर्ण रिश्ता नहीं
प्रस्तुत करती, बल्कि और दूरी तक जाकर स्वयं अनुभव बन जाती है । नारी की
उत्प्रेक्षित वासना का जीवंत उरगी ' में है । 'कैट उरगी' का तीव्र-प्रसर रूप
पूर्ववर्ती ' विधु-चित्तमन ' की तीक्ष्णता शाहीनता और ' मीन ' (मीन पान
करती कपरासव) की विद्वान्ति में कन्दरास्ट ' में और भी उभरता है, और
का प्रकार, यौन अनुभवों - लज्जा, शिष्टा, बाकशील्य, उद्भवना - के क्रमिक विकास
को अभिव्यक्ति देता है । नासल पुंजन का ऐसा सही साक्षात्कार लायावादी
कवियों की दुर्लभ सुन्दरता के परिप्रेक्ष्य में स्मरणीय आता है ।

नासल पुंजन के अंश के बाद कला की यह परिणति बड़ी
कवि कर सकता है, जिसे रोमान्टिक के साथ कठिणकल कलाकार की गहरी
संगीता हो:

मुर स्नेह के मेह प्रसरतर,
बास नै तस-निकर, करमर,
उमा अमरबंदुर -उर नीतर ;
संयुति मीति मी ।

* कपरासव * और * उरगी * के उत्प्रेक्षित जीवन के बाद संयोग की
उदात्त प्रतिप्रसार ' कपरासव ' की अवतारणा में संभव हुई है । मेह के रूपक का
निर्वाह पूरी साक्षात्कार संवेदनशीलता के साथ कवि ने किया है । अन्तिम पीढ़ी

“ संगृहीत - मीति मयी ” का उदाहरण तबियन द्रष्टव्य है । कवि ने संगीत के उद्देश्य को ही नहीं समुचित किया, उसमें निहित ऊर्ध्व-भेदा का भी ध्यान नहीं है ।

सामान्यतः कविचित्त स्वयं ही अभिव्यक्ति “ गीतिका ” के गीतों की श्रेणी में “ मनो के डोर काठ गुलाब धीरे ” (गीत सं० ४१) एकदम क्लृप्त चित्र है, जिसमें लोरी के निदान्त धीरे धीरे परिचित रूप में लीर के उत्थाप का वर्णन हुआ है । संगीत के स्तर पर यह लोकीय के करीब पहुँचता है और काव्य के स्तर पर इसकी कृति यह है कि लीर-मुक्त के इस क्लृप्त चित्र में कहीं भी क्लृप्त का स्थापन नहीं है । “ गीतिका ” के वाच्यार्णवतः सूक्ष्म-भावभूमि वाले गीतों की तुलना में इस गीत की भाषा बहुत ही योग्य है -

प्रिय-र-मिलि उरीज-वास का काम माल गई बीली,
एक वसन रह गई मंद हैं तब वसन कमौली -
कली-बी कौंटे की तोली ।

मीलित और वनोपपादिक रूप पर निर्मित वाक्य के इसी उच्च विस्तार में “ कलक ”, “ माल ”, “ कमौली ”, “ तोली ”, “ कौंटे ” शब्दों का सधा प्रयोग हिन्दी भाषा की व्यंजना-शक्तता में वृद्धि करता है । इस निदान्त उन्मुक्त शैली के बाद सूक्ष्म व्यंजनात्मक भाषा में गीत की यह परिणति हुई है -

बीली रात सुख वासी में प्राप्त फल प्रिय लोली,
उठी सभाउ बाल, मुल्लट, पट, दीप बुका हैं बीली -
रह यह एक ठोली ।

यहाँ “ बीली रात ” में “ बीली ” प्रिया-मद की व्यंजनात्मक गहराई देने योग्य है । वह पुर रात बीत गई, बिताई नहीं गई । कार कवि ने बिताई प्रिया-मद का प्रयोग किया होता, तो वह ऊर्ध्व का पीतक होता, जो प्रिया के विरक्ति के साथ संगीत-भुक्त की वह रात बिताई हो । किन्तु “ बीली ” के प्रयोग में ध्यान यह है कि वह रात स्वयं बीत गई, मानों प्रिया को उसकी ली और बाध की ।

प्रकृति और मानवीय जीवन का संयुक्त लेन देन करनेवाले प्रख्यात गीत 'सरिख, पीरे बह री' (गीत सं० ३) में समाप्त-शब्दों की मौलिक और कलात्मक योजना है जिसका प्राकृतिक जगत् सूक्ष्म स्तर पर मानव जीवन के यंत्रित - उत्थापन-योजना - को स्वर दी है - गीत की अंतिम पंक्तियाँ इस काम का बड़ा सटीक उदाहरण है -

बाबुल सरसी- उर तरसि उठे,
बहार के बहार बनी के बूट,
रवर्ण-रस्य-बंकर
पृथ्वी का उधराया ।

ये संस्कृत निष्ठ शब्द कोई पाण्डित्य-प्रदर्शन के लिए नहीं हैं, बल्कि वे उनमें अपनी संतुष्टि पर दी हैं । जीवन के विषय में वे सराबोर हैं, जीवना-वस्था के विकास की बड़ी सूक्ष्म और संरिष्ठ योजनाएँ हमें हैं । इतिहास पूरी सविता के बाबुल प्रकृति-भाव का निर्माण न कर, बड़े संरिष्ठ ढंग से जीवनानुभव को पकड़ती है और किसी भी सविता के विषय में ऐसा कह माना निश्चय है उसकी उपलब्धि का प्रतीक है ।

हमारे गीतों में जब और विराम पर कवि ने बड़ा तथा अनुशासन रखा है और इस दृष्टि से इन दो गीतों का विश्लेषण किया जा सकता है -

(१) " सरि, पीरे बह री " (गीत सं० १६) (२) " बाबुल ऐसी मत बनी " (गीत सं० ६२)
" सरि, पीरे बह री " में चौड़े शब्दों में समाहित वाक्य की नियोजित शब्दों की करुण प्रकृति, सामान्य विराम से संभव हुई है :

सरि, पीरे बह री ।
बाबुल उर, दूर मरु
तु निचुर, रह री !

" बाबुल उर " और " तु निचुर " के बाद का लंब-विराम क्रमः बाबुल और निचुरवा की गहराई देने के लिए प्रस्तुत हुआ है । शब्द-संयोजन का अत्यन्त कलात्मक है -

तुना पायात तुल तन-तन
दुखर दुख के साया ,

ठे फट रुख उगती, पघ
पिच्छड़, तु गहरी ।

वरुण और प्रशान्त उस वाले संगीत की गंजावनाओं का हल्का
दुरगामी उखील इन उखरणों में देता जा सकता है । दूरी गीत ' चाल ऐसी
मत चली ' में भी लड़ीबोली का गारा उड़ापन निरस्त कर दिया गया हो । उस
का यह ठहराव संग्र अनुसृति को एक नम्यता प्रदान करता है -

चाल ऐसी मत चली
दुष्टि है ही फिर रहा जो
दुष्टि है फिर मत चली ।

' जनामिका ' में संश्लिष्ट अत्यन्त प्रौढ़ गीत-रचना ' भरण-दृश्य '
की लाल ठंग की उस का स्मरण प्रस्तुत गीत किया जाता है । ' भरण-दृश्य ' में
भी ऐसी ही ठहरी-ठहरी लय है -

कहा जो न , कही ।
नित्य-मूल, प्राण, जाने
गान रूप-रस दो ।

' गीतिका ' के प्रस्तुत गीत में ' चाल चलना ' (चाल ऐसी मत
चली) का ठेठ प्रयोग उल्लेखनीय है । ' दुष्टि ' और ' दुष्टि ' का वास्तविक ध्वनि
साम्य-दुष्टि अथवा वेदना और उसी प्रिया की निष्ठुरता की बड़ी माधुर्य
अभिधायक देता है । दूसरी तथा तीसरी पंक्ति में क्रमशः ' ही ' और ' फिर '
वचनों के प्रयोग आवश्यकता को स्वाभाविक स्तर पर पहुँचा देते हैं । गीत के लाल
चरणों में एक लाल ठंग की वास्तविकता शब्दों के रूप में उभरी है । उन्हीं एक
विशिष्ट प्रकणशीलता है, जिसमें मन की सारी गोपनीयता अपने को छुपी देती है-

कह रहा हूँ जो कहा
कम रही उसकी क्या ?
या चरण चले रहीं
निष्ठुरता पर खींचा ?
तुम निहा निहा निहाया
दुःख है मत चलाओ ।

गलबुधाबुद्धता और अति-गौरव से मुक्त, दुःख-दुःख निर्याग की इस छत्र में निवृत्ति के तामने मनुष्य की जाचारी, व्यवस्था की सम्मोहक अभिवृद्धि हुई है । ' या ' और ' कर्मा ' जैसे शब्दों का तापीक काव्यात्मक उपयोग हुआ है - ' या ' में विकल्प का भी भाव है, वह वाक्-जीवन की अनिर्वृत्ति, अनिर्विष्ट प्रवृत्ति की व्यंजना के लिए एक प्रकार का मितकान है । प्रत्येक चिन्त (?) की ' या ' की इस सौम्यात्मक श्रिया में योगदान देता है । ' कर्मा ' में जीवन की मटक, काव्यात्मक की रकान्ति यह भिन्न है - या चरण चलते रहते । निरुत्पन्न पर कर्मा ? अंतिम श्रिया-यद ' दलमर्ग ' में गीत की तीव्रता, सफाता मूर्धन्य हो गई है -

सुख मिठा पिन्नी कियो

दुःख है मत दलमर्ग ।

' स्नेह निमिर वह गया है ' गीत की इन पंक्तियों में ' वह ' श्रिया पद में भी भाव-तीव्रता को मूर्धन्य कर दिया गया है - नहीं कियो की / जीवन वह गया है ।

इसी सफा से उपराम शब्दों की तापी निवृत्ति के बाप प्रेमात्मक के लिए प्रयुक्त प्राकृतिक उपकरणों की सुझावता में गीत की समाप्ति जीवन-मार्ग के बाह्यता को स्वर देती है -

कनो बासंती सुख

पत्रिका तरु की बलु

फिर सुरत सम्भारिका

सुख-सारिका अली मुकु

फिर मुर मकुदान है नव

प्राण है-कर फली ।

इस की भावार्थों में पीढ़ी दूर तक जानता रहने पर ही इन पंक्तियों की प्रान्त प्रवृत्ति पंक्तियों की समित्व है किन्ती कम हो गई है, यह उत्प्रेक्षनीय है ।

कनो के स्वर पर उन्मुक्तता और संवरणशीलता का बहिया
- कनो के स्वर पर उन्मुक्तता और संवरणशीलता का बहिया (गीत सं० १४) गीत प्रस्तुत

कहाता है, जिसमें सांस्कृतिक मंदी में अनुप्राणित विराद रूपक का निर्वहण पूरी
 यत्नाता से हुआ है । निराशा की विविध-रूपा कल्पना जहाँ स्नेह भिन्न-रूप
 गया है गीत में काम की सुखी डाल के रूप में जीका की निरक्षता और उपलब्धि
 के संश्लेष का साक्षात्कार करती है, वहीं "गीतिका" के इस गीत में पतकड़ की
 सुखी डाल पर वर-रूप में शिव की प्राप्ति के लिए तमरता, शैल-मुखा-मार्मरी का
 रूपक बाँधती है । उदा-प्रयास और उदात्त चिन्तन का स्वच्छ रूप इस गीत में
 देता जा सकता है । प्रणय की भारतीय परिकल्पना (जिसमें त्याग-तमस्या की
 विशेष प्रतिष्ठा है, और जो मार्मरी के रूप में बड़े सटीक ढंग से उद्घाटित हुई
 है), पतन में उत्थान के प्राकृतिक नियम का जागरण के नवीलास का संपूर्ण
 अनुभव इस गीत की विशेषता है, जिसके कारण, मध्य और परिणति का निर्वहण
 सभी हुई संस्कृत निष्ठ छांदोगिक भाषा करती है । भाषा और अनुभव के स्तर
 पर पुनर्जागरण का बहुत मध्य रूप ऐसे गीतों में देता जा सकता है ।

पौराणिक रूपक का ऐसा ही काव्यात्मक उपयोग पाए ही है,
 "हीरे की लान," (गीत सं० २५) की इन पंक्तियों में देता जा सकता है, जिसमें परम-
 सत्य-सिद्धि की अवस्थिति जहाँ ही नीतर मानी गयी है और जिसकी उपलब्धि कठोर
 आत्मिक संयम के बल पर ही सकती है । प्रीपदी-स्वयंकर के लिए वाच्योक्ति
 "मत्स्य वैध" का रूपक शिव की पौराणिक कल्पना-शक्ति का संक्षिप्त देता है :

चक्र के सुखम छिड़ के पार,
 बैजना तुम्हें मीन सर मार
 फिा के कल में फिा विहार,
 कर्म का काफ़ी कर में पार,
 भिल्ली गुच्छा सिद्धि कहाँ ?
 सीधता कहाँ उसे मादाम ?

सिद्धि का सुखानुभव का रूपक के कारण काव्य के स्तर पर
 प्राकृत्य हो सका है । "व्यक्तिगत मुक्ति" का अनुसंधानमय सुख किसी व्यापक रीति
 है, उस और प्रतीकों की नियोजना में, वाक्य की वाच्यता में छनित हो उठा है,
 यह "गीतिका" के वाच्य गीत में देता जा सकता है और जो इस नाम में
 "गीतिका" का पूरा गीत कहा जा सकता है -

हूँ दूर - तदा मैं दूर ।

यहाँ सारे संकीर्ण दायरों का अतिश्रमण है । वह बीर मुक्त मानस की स्थितियों का विलस प्रस्तुत शब्द-बंध में हुआ है -

कल्लोलिनी-कठा-क-कठारव
 पुमन-सुरभि समीर-मुस-मुमव
 कुमुद किरण वभितार फैलिनव
 देस रहा तू भूत-भूर ।
 हूँ दूर - तदा मैं दूर ।

यह मानस की सटीक अभिव्यक्ति संगर्भशून्य है इस ऐन्द्रिक-प्राकृतिक प्रतीकों में हुई है । वह कल्लोलिनी की कठावालि कठ का कठारव पुन रखा है, पुमन की सुरभि और समीर के मंद संवरण से उत्पन्न मुस का मुमव का रखा है, कुमुद और चन्द्र किरणों की नव अभितार फैलि देस रहा है । भाषिक संरचना के स्तर पर यह कमरे में एक बड़ी बात है कि इस तरह के प्रतीक, जो शाय्यावादी-भाव्य विशेषतः महादेवी की कविता में - बहुतायत संख्या में नियोजित हुए हैं, प्रस्तुत गीत में बड़ी सूक्ष्म कर्म-धनियों उत्पन्न करते हैं । ये शब्द - 'कल्लोलिनी', 'पुमन', 'सुरभि', 'कुमुद', 'किरण', 'वभितार' आदि - शाय्यावाद की शब्द-हृदि-क्रम के होते हुए भी उनकी संवेदना के काव्य नहीं हैं कवि द्वारा भी संका में रसिकाने के कारण मुमव की ताकती की कायम न्वि हुए हैं । 'देस रहा तू भूत-भूर' में 'भूत' और 'भूर' का वाच्य ध्वनि-स्तम्भ और गान्तरिक कर्म-विरोध एवं दोनों शब्दों के नीचे का विलक्षण बल मानस की व्यपेक्षा पर मुक्त के परचाताम की कड़े काव्यात्मक, कुशासन के साथ अभिव्यक्ति देता है । 'हूँ दूर - तदा मैं दूर' की विल में वाच्यता इस मुक्तिभाव को और दृढ़ता प्रदान करती है । पाणा के साथ बसती गहरी वात्मीयता होने पर ही कवि इस सूक्ष्म संधान का संस्पष्ट कर सका है, ठीक उसी तरह, 'हो' है वह वहाँ मुठावा देकर 'मेरे अधिक धीरे-धीरे' की प्रसिद्ध गीत में प्रभाव व्यक्तित्व की निस्संगता की शब्दों की स्फूर्ति निश्चयता में पर्य-वर्तित कर ली है ।

“ गीतिका ” में संकलित जागरण गीतों में निहाला ने तत्सम शब्दों का भरपूर और कुशल उपयोग किया है, किन्हीं से एक गीत जागी जीका धनिके ” की विश्लेषण के लिए लिया जाता है । धन की अभिष्टात्री के रूप में परिकल्पित लक्ष्मी के परंपरित, सीमित रूप को न ठेका उनके व्यापक रूप को छा गीत में लिया गया है । लक्ष्मी के लिए पक्का संबंधन है - जीवन-धनिके ।” हमें जीवन की समुची समृद्धि स्तुत्य है । व्यवहार की निरस्त पर अवतरित होती प्रकाश की नियोजना है जागरण का जेबन कोई नहीं बात नहीं, किन्तु प्रस्तुत पंक्तियों में लवि की विराद भिन्न योजना द्रष्टव्य है -

दुःख-भार भारत तम-मेव
वीर्य-सूर्य के ठके सकल दल,
लौली उणा-मदल भिन्नर लखि
लविमणि नदिन-मणिके ।

भारत के सामुलिक पतन की तीव्र पीड़ा पकड़ी की पंक्तियों में मुरी ही उठी है । “ वीर्य सूर्य के ठके सकल दल ” प्रयोग तप-शून्यता की उभारता है । लक्ष्मी पंक्ति में जागरण की कामना सुतरित हुई है ।

लक्ष्मी की विशिष्ट नियोजना के कारण लक्ष्मी में से विरादता जिस प्रकार विवृत होती है, यह गीत के लक्ष्मी कंड में देता जा सकता है :

लिवस -नास मुलु कम वर्ण पर
लुल-वणी युन-योग निरंतर
वखो लौड़ शेष सन तुन पर
लव-निमिष लणिके ।

किन्हीं बीका-धनिके के विराद रूप, सार्वभौम, लक्ष्मी की प्रतिष्ठा हुई है । “ लिव-मणिके ”, “ ज्ञान-लिवमणि-खनिके ”, “ लव-निमिष-लणिके ” की प्रयोग लतास -प्रियता और संस्तुत ज्ञान के प्रपलीन के लविप्राय है नहीं प्रयुक्त हुए हैं, लविपु हमें उपास सैवम, विश्वी-मुक्ती भेत्ता, स्तुत्य है और लव लव में है जागरण के विराद भाव की जाल विश्वास है सुतरित करते हैं ।

(" तोड़ती पत्थर ")

काव्यभाषा में महत्त्व गठन का है, शब्दावली का नहीं ।

कवि की संवेदना की एही पहचान, उसकी समानदारी, गैर-समानदारी की पकड़ केवल शब्दों की तत्त्व-सहज प्रकृति के अनुशीलन से नहीं की जा सकती । केवल तदुभव और पैदाशब्दों का प्रयोग काव्य में अन-सामान्य की प्रतिष्ठा तक तक नहीं कर सकता, जब तक उन शब्दों में कवि की संवेदना ने अपनी छलक, संसक्ति न भर दी हो । अकिंचन, उपेक्षा को स्थान देने वाली रचना में रचनाकार के संस्कारशील, तत्त्व शब्द-प्रयोग के कारण उस रचना की वस्तुनिष्ठता और साधारण के प्रति कवि-संवेदना की प्रामाणिकता में संदेह पैदा नहीं प्रतीत होता । वस्तुतः संभव है कि संवेदनशील रचनाकार के उस विशिष्ट प्रयोग में रचनात्मकता का वाग्रह हो तथा वामिजात्य के कुछ-कुछ निष्ठ रचनेवाली वह शब्दावली अकिंचनता के विरोध में जाकर संवेदना की तीव्रता को और भी अधिक उजागर करे । अपनी प्रबुद्ध समीक्षा शक्ति और यथाधिकारी दृष्टि के बावजूद 'सूचनापत्र' 'तोड़ती पत्थर' (१६३० ई०) की मूल दृष्टि का संस्पर्श न कर पाने के कारण उसकी यथाय की पकड़ में संदेह करते हैं और उसकी प्रकृति को काल्यावादी कल्पनाशीलता से गणित करते हैं - " मुक्त कर्म " के बावजूद 'तोड़ती पत्थर' या दूसरी कविताओं का संपूर्ण संग्रह काल्यावादी है।^१ 'सुखरसुता' तथा कुछ अन्य कविताओं की तुलना में उन्होंने यह बात कही है ।

सह-स्वयं-गन्ध, कमल-नीमलकु-तरुणी" जुही की कटी के चित्रिका के साथ निराशा काव्य-क्षेत्र में प्रवेश करते हैं और कवि की परिवेश के प्रति उन्मुक्त दृष्टि उसे कलाकाव्य के पथ पर पत्थर तोड़नेवाली युवती मन्दूरिनी के ऊपर कुछ सीधे की विश्रुत कर देती है। अकिंचन काव्य का उत्कृष्ट उदाहरण प्रस्तुत करनेवाले निराशा-अ-साधारण है जुझार कड़े चले रंगों में पत्थर तोड़ती युवती का चित्र निमित्त करते हैं । इस कविता की मूल चिह्नकता अने निहित विपरीत

१) " सुखरसुता " : भूमिका " सुखरसुता काव्य : वामिजात्य से मुक्ति, पृ० १४

भाव है, जो भाषिक संरचना व्यापित करती है। यह विपरीत भाव विषमता और सम्मिश्रता की छेद तो है ही, पर कविता की भाव-गोचरता पत्थर की छेद की भाँति है और उसके प्रति स्वयं उसकी सत्यता (जो वस्तुतः उसकी दीन स्थिति की विवशता का प्रतिकारण है।) में निहित है। वेदमय की अज्ञात कवि धारण तो ही करता है :

नहीं छायादार
पेड़ वह जिसके लगे बैठे हुए स्फिंकार,
स्थान तब पर क्या यौवन,
नत नयन, प्रिय कर्म रत फा
गुरु लोहा हाथ,
करती नार-नार प्रहार
सामने तब मालिका बट्टालिका, प्राकार ।

‘नहीं छायादार पेड़’ और ‘तब मालिका बट्टालिका, प्राकार’ का सामना-सामना होता है। दोनों स्थितियों का विरोध कविता की संरचना को समृद्ध बनाता है। पेड़ कविता में गहन की परिपक्वता होती है, शब्दों की सरलता-कठिनता उठी है। छायादार पर अनाम्य धारण करती है। निराशा की संरचना के महत्व पर बल देनेवाले रचनाकार का बात को बहराई में महसूस करते हैं। जानकीवल्लभ शास्त्री को छिपे एक पत्र में उन्होंने ‘तीखी पत्थर’ की उठी संरचनागत सूक्ष्मता का उद्घाटन किया है। कुछ और उद्धृत है -

‘कुछ काव्य समझकर बाप की तरह बोलें, मुझे विश्वास नहीं। जो गहन भाव, सीधी भाषा सीधे हृदय में बाँझा है, वह मोहोन्माद है।’

यहाँ ‘सीधी भाषा’ में ‘सीधी’ प्रयोग प्रष्टव्य है। सीधी जानी कन्ध हृदय-विरोध की प्रकृति है। रहित भाषा के प्रयोगकर्ता में नहीं है। भाव और भाषा की प्रकृति पर चिन्तन और उनके समतीक्ष्ण पर बल रचना के साथ गहरी स्तरों में संकट रचनाकार की कर सकता है। पीढ़ी के छिपे व्यक्ति की प्रजाती की छेद है, संवेदना की ही दृष्टिपथ में रहे (का विचार

के बावजूद कि (विदना का पाछात्कार अभिव्यक्ति ही तो संभव करती है)
तो हम यहाँ वर्णन के भीतर से उभरती हुई व्यंग्य-व्यंगि का स्वर पुनः कहें ।
यह हायावादी करुणा नहीं है, जैसा कि दुयनासिंह ने कहा है, वरन् उस
सामाजिक-आर्थिक विषमता पर व्यंग्य है, जो मनुष्यता का नारा लगाने के बावजूद
व्यवहार रूप में उसका मूल्य नहीं आंखती । सामने बट्टालिका-तरुमालिका * है,
पर पत्थर तोड़नेवाली जिस पैड़ के नीचे बैठी है, वह हायादार नहीं है । यह
वैषम्य तिरछिताहट उत्पन्न करता है, निष्प्रिय करुणा की दृष्टि नहीं करता ।

नहीं हायादार

पैड़ वल्ल जिके तले बैठी हुई स्वीकार,

‘नहीं’ का लारन में प्रयोग जो इस निषेध-भाव को कह देता है ।

पैड़ हायादार नहीं है, तो न हो। पत्थर तोड़नेवाली जो तो उसी के नीचे बैठना है ।

‘स्वीकार’ में बैसा लादनी के अपनी नियति से मूक समझने की व्यंजना है । इस
सहनशील में एक विचित्र प्रकार की उच्चाश्रयता के दर्शन करना और जो हायावाद
के आव्य-आभिजात्य की दैन बतलाना ठीक नहीं । यह स्वीकार जहाँ के प्राथमिक
स्तर पर अक्षय स्थिति को देता है । जो है, जैसा है, उसको उस मजदूरिनी को
स्वीकारना ही होगा, अन्यथा चारा नहीं । जहाँ के अधिक सूक्ष्म स्तर पर इसकी
व्यंजना और गहरी है, जिस लगे लिया जाएगा ।

श्याम तन, मर बैसा यौवन,

नत नयन प्रिय कर्म रत मन,

इन दो चरणों के आधार पर कवि की दृष्टि को रोमांटिक
कहा गया है । जहाँ तो विषमता दीनता का चित्र है, जहाँ मजदूरिनी के यौवन का
उल्लेख । मर सूक्ष्म विश्लेषण के बाव यह तथ्याक्षिप्त रोमांटिक दृष्टि कविता में
जहाँ-संघनता की दृष्टि करती है और उसे संपन्नता-निर्भरता का वैषम्य प्रस्तुत करने
वाली जैसा कविताओं से पूरा एक विशिष्ट स्थान देती है । ‘श्याम तन, मर बैसा
यौवन’ पूरी कविता में गुँज जाया है । उसका तिरस्कार-सा करता हुआ-
क्या यों कर्म - उसे पुनीती देता हुआ ‘नत नयन’ प्रिय कर्म-रत-मन’ का दृश्य
सामने ला जाता है । अर्थात् मर मर यौवन, ऐन्द्रिक दृष्टि की लालसा को
कोई स्थान नहीं है । इस वैषम्य में, सामने-सामने की टकराहट में विन्दनी की

‘बाइरनी’ मुखरित होती है। यह चित्र कवि ने निरुद्देश्य नहीं प्रस्तुत किया है। वरन् ‘भर बैयायोन’ की सारी कोमलता के साथ उस पत्थर की लौढ़नी नारी की संयर्ज-संलुपित चित्रकारी को और गहरा रंग देना चाहता है। ‘भर बैयायोन’ उमड़ता नहीं है, बैया हुआ है। स्थिति की विवशता और उस पर अन्य प्रष्टव्य है। दृष्टिगत अन्तर एक ही पंक्ति की विविध प्रतिक्रियाएँ संभव करता है। इन विविध दृष्टिकोणों की टकराहट से ही विकास की संभावनाएँ उद्भूत होती हैं। दुःखनाशक को हमें ताव्यात्मक वाग्मिजात्य की प्रतीति होती है : कोई न शायदादर पैड़ --- के बाद श्याम ल, भर बैया यौवन, नत नत, प्रिय ली-रत मन यह पूरा बंध शायदादी शब्द-संयोजन की देन है। इसी पत्थर लौढ़नी वाली के एक अभिजात है लगेवाले सौन्दर्य की दृष्टि होती है, उल्ला काठा-कूटा रंग और पत्थर लौढ़नी हुई मुद्रा अधिक प्रष्ट नहीं होती।^१

स्रष्ट ही समीक्षा की दृष्टि यहाँ सीधे वर्णन पर अधिक है, विपरीत-भाव पर कम। यह तथाकथित शायदादी शब्द संयोजन साम्प्रदाय है, इसी पत्थर लौढ़नी वाली के एक अभिजात-ही लगेवाले सौन्दर्य की दृष्टि नहीं होती। वह निराशा और क्ष-संवेदना के कवि का (कम से कम यहाँ पर) उद्देश्य भी नहीं है। उसकी रचनात्मक तात्पर्यकता का प्रतिबिम्बन नीचे की दो पंक्तियाँ करती हैं, जिनके कन्ट्रास्ट में ‘भर बैया यौवन’ को संक्षिप्त किया गया है :

गुरु लोड़ा राध
करती बार बार प्रहार,
सामने तक माछिका कूटाछिका प्राकार ।

कवि की संवेदना श्याम ल, भर बैया यौवन’ है वह नहीं है। उसी एक ही कटक के साथ पीछा हुआ होती है। माछिक संवेदना का यह रूप, शब्दों की निम्न प्रकृति कवि की व्यार्थग्राही दृष्टि का परिचायक है। पैड़ और तरु माछिका’ की निम्न और अभिजातकीय जीवन के वैमिन्मय की उद्दिष्ट करती है। वह श्यामा दुखी लौढ़नी पत्थर पर बार-बार प्रहार करती है, जो बाजीबनों के प्रतीक रूप में प्रकट किया है, यानी वह सामने की कूटाछिका

१) उदाहरण : काव्य वाग्मिजात्य के मुक्ति, पृ. १५ ।

पर प्रहार कर रही थी । स्वयं निराशा में वानसीवल्लभ शास्त्री की छिसे पंखों में
उन पंखियों की इसी प्रकार व्याख्यायित किया है - क्यों तीधा वणन होने पर
भी ल्योड़ा की चोट पत्थर पर पड़ने पर भी, देखिए, किता तार बट्टाछिना पर
पड़ती है ? ऐक्य के वर्णन प्रकार के कारण व निमित्त है ।^१

यह व्याख्या संगत है । स्पष्ट है कि यह प्रहार पुनीती
है, छठकार है, विवश वात्म-समर्पण नहीं । और उपर्युक्त काव्य-पंखियों का
अधिक सुन्दरता से अध्ययन किया जाए, तो एक और गहरी अग्नि निकलती है :
जो वह पत्थर तोड़ती पुनीती अपने ' मर बैधा यौवन ' पर प्रहार कर रही थी -
उस यौवन पर, जो लच्छता नहीं, उम्रता नहीं, जो उसके दैनिक जीवन के लुम्ब
का लंग नहीं बन पाया है । यह स्मरण रहे कि यौवन के प्रति यह जाह्नवी या
तटस्थता भी विनम्रता की कड़ी चोटों का प्रतिफल है । इस प्रकार भाषिक
मार्चना का संवेदनशील और साध ही सुस्त अध्ययन कि निष्कर्ष पर पहुँचाता है,
वहाँ लायावादी शब्द-संयोजन के प्रयोग के बावजूद जीव की वास्तविक पकड़
को ही व्यंजित करता है ।

रही काठा-कूटा रंग और पत्थर तोड़ती हुई गुफा
के अधिक न प्रकट होने की शिकायत, तो ' स्वाम तन पर बैधा यौवन ' और ' गुल
ल्योड़ा हाथ ' के परस्पर वैषम्य द्वारा जीव जी की गुँज-गुँज व्यक्त करना चाहता
है, वह काली-कूटी बादि विशेषणों के सपाट कवन में संभव न होता । इस
स्मृतीकरण के बावजूद यदि कोई इस वैषम्य को अविज्ञा का दुर्गुण बतलावे, क्योंकि
इसी के कारण भाषा और संवेदना के कलात्मक पक्ष को पकड़ना पड़ता है, तो इसके
वतिरिक्त और क्या कहा जाए कि ' जाहरनी ' की अभिव्यक्ति में दो विभिन्न
जीवन-स्थितियाँ हैं सम्बद्ध संवाचनी की प्रकृति करना दुर्गुण नहीं है । इस यथार्थ-
परक कविता में जातिजात्य का संस्पर्श यथार्थ की और गहरा रंग देने के लिए है ।

पत्थर तोड़ने वाली की सुन्दरता,
गहरा यौवन को जो पुनीती निकली है :
गुल ल्योड़ा हाथ,
करती बार बार प्रहार ।

१) ' वास्तव्य ' का है उद्धृत (वर्ण १, कि ३, अक्टूबर, १९५०) ।

‘ मर बैसा यौवन ’ के साथ साथ में गुरु-हथौड़ा है, जिससे उसकी बार-बार प्रहार करना है। यही उसकी नियति है। यहाँ दोनों ओर के ध्वन्यात्मक ध्वन्य पर ध्यान दें। एक यह है -

‘ मर बैसा यौवन ।

नत नयन प्रिय कर्म रत मन ।’

झूरा यह है :

‘ गुरु हथौड़ा साथ / करती बार बार प्रहार ।’

हृत्त्व और दीर्घ, लोमट और कठोर यह विपरीत मात्र मात्रा के समिधना की जोड़ता है।

पारसी रचना ‘रानी और कानी’ (नवी पौ ‘ में संग्रहित) में निराशा में वैश्य, भयंकर शब्दों का वाग्व्यपूर्ण प्रयोग किया है :

बीनती है, जौड़ती है, कूटती है, पीसती है,

डलियों के पीछे कर्ने रहते हाथों मीसती है

पर बुझारती है, करकट कैकती है,

बीर पड़ों मरती है पानी । ---

सामान्य का वर्णन सामान्य की शब्दावली में करने की यह प्रक्रिया निःसन्देह परास्त्रीय है, पर जबकि शब्दावली की प्रकृति के आधार पर (‘तौड़ती पत्थर’ तथा ‘रानी और कानी’ कविताओं के संरचनागत क्षेत्र को समझ बिना) मूल्यांकन उपलब्ध नहीं, जैसा कि सुधनायतिह ने किया है : “काली और नकचिष्टी के साथ बीर पड़ों मरती है पानी” वाली कमशीलता बीर “खान तन भर बैसा यौवन” नत नयन प्रिय कर्म-रत मन की कमशीलता की अभिव्यक्ति में कितना बड़ा गुणात्मक अंतर है, यह वास्तविक से उल्टा किया जा सकता है। एक नम्र यथाय की कटु अभिव्यक्ति है, तो दुसरी (‘तौड़ती पत्थर’) यथाय की काव्य-वाचिभाव्य के का प्रयास है।

झूरा निम्न ग्रीष्म की प्रकट दुसरी का है, जो वस्तुतः झूरा न कबल पूर्ववर्ती वही का पूरा करना कविक न्यायपूर्ण होगा :

१) इतराणा : काव्य वाचिभाव्य है गुणित, पृ० २६ ।

चढ़ रही थी धूप
 गर्मियों के दिन,
 पिवा का कमलाता रूप
 उठी फुछाती हुई तू
 रुई-ज्यों जलती हुई तू
 गढ़े किमी का गढ़
 प्रायः हुई दुपहर
 वह तोड़ती पत्थर ।

वातावरण की भीषणता - दूर शब्दों में क्रांति की तीव्रता -
 कर्मी सारी प्रभावशाली के बावजूद वेत के काव्य 'वह तोड़ती पत्थर' के सामने
 उमना जाती है, जो उस कर्मिक स्त्री की फुछाती हुई तू, रुई-ज्यों जलती
 हुई तू' के कोई प्रयोजन न हो, उसका तो कर्म ही है, दुपचाप कर्म में लीन रहना ।
 पूरे वाक्य की परिणामिता ('वह तोड़ती पत्थर') में होती है, जो कवि के
 संरचनागत जीवित को सूचित करती है । ऐसा तत्का वाक्य-विन्यास कवि की सत्ता
 तबियना को स्वर देता है । यहाँ प्रायः हुई दुपहर' में प्रायः' का लोप्य और
 मितकाल दुपहर को हल्का नहीं करता, बरन रेखांकित कर देता है, कुछ-कुछ वैसी
 ही, जो कैसी कविता में स्वीकृती का प्रयोग कहीं-कहीं उका की अभिव्यक्ति
 के लिए किया जाता है । कर्मी के भीतर है कर्माणा और व्यंग्य की संपूर्ण
 ध्वनियाँ सुनाई पड़ती है, जो 'तानी और जानी' के लीपे व्यंग्य के कविश्व गहरी
 और जटिल है । एक बार पूर्ववर्ती स्वीकार (नहीं कायादार पेड़ वह जिसे
 नीचे बैठे हुए स्वीकार) की एक पूरे वेत से सम्बद्ध करके देती । का विशिष्ट
 संवरना में बर्थात 'श्याम का गर बैठा पीका , और' रुई-ज्यों जलती हुई तू'
 के विरोध में स्वीकार' की कर्म-तबियना दृष्टिगोचर होती, जिनका कातरता
 नहीं है, मुकाबिले का भाव है, तीक्ष्णता है । कर्मिक कर्म में कर्म की पूर्ण
 परिणामिता तो है ही, पत्थर तोड़नेवाली का' में तोड़ती पत्थर' कला सारी
 स्थापित छंद पर एक बार फिर लोपनी के लिए कर्मरूप कर देता है -

धातु देता मुँह तो एक बार
 उस कर्म की और देता, शिन्धतार

फेलाकर कोई नहीं,
 देता मुँह उस दृष्टि से,
 जो मार का रोई नहीं,

यहाँ 'देतार' त्रिपदा की साधनी, उसमें अनुस्यूत लक्ष्य-नामता द्रष्टव्य है। वह मज्जुरिनी बार बार देती है। हर बार के देनी में कितना जता है-यह द्रष्टव्य है। कितना एनापन, कितनी शोमाहीनता उसके जीवन में है, वह भी इस सादी और रंगहीन भाषा में समा गई है। जो मार साफ़ रोती नहीं, उसमें घुड़ता भी फिस्की होगी। वह अपनी स्थिति से सम्पन्नता तो काती ही है (और जो वास्तविकता भी है); किन्तु मार साफ़ न रोने में बहुत कुछ कह भी जाती है। यहाँ सहने की उच्चार्यता नहीं है; बोट का सड़ने की सीपी शक्ति व्यंजित है। उसी करुणा हमारी उष्यता को बढ़ावा देती है। इसी अधिक सप्रिय महानुभूति और क्या हो सकती है? रोमांटिक दृष्टि भी इसी प्रकाश छाती ?

श्याम तन पर बैठा यौवन ' के साथ मिठाकर लंछित भी नयाँ पड़े -
 'मैं तोड़ती पत्थर।' जिविता की सपन संरचना में यह वाक्य कड़ी गहरी लक्ष्य-
 प्रायार्थ विवृत करता है। वह 'मर बैठा यौवन' की मानों पुकारकर कहता है -
 'मेरा कोई उपयोग नहीं।' वह स्त्री पत्थर - निजीव पत्थर - नहीं तोड़ती,
 अपनी जीवित कामनाओं, यौवन के गुल-स्वप्नों का समन कर रही है। उल्लास-उन्माद उन्मुक्ति, निश्चिन्तता को वह भी झुती दे रही है। पूरी जिविता में मूक मज्जुरिनी का कण्ठ जल में 'मैं तोड़ती पत्थर' के बड़े सादे और संक्षिप्त कथन में छुलता है और सारी विषमताओं, कटुताओं के बावजूद कर्म की निरन्तरता, जीवन की एकात्मिक यान्त्रिकता को उभारता है। भाषा के संश्लिष्ट रूप में ही जिविता इसी त्रिपद-प्रतित्रिपद संभव करती है।

(' सरीब-सूति ')

' सरीब-सूति ' (१९३५ ई० की रचना का प्रश्न निराका के लिए एक जुनीती से कम नहीं था। इस जुनीती के पृष्ठ में शोक-गीति भी एक नई काव्य-विधा

(हिन्दी काव्य के संदर्भ में) के प्रणयन का स्मृत्यन्तः साक्षात् न होकर कवि एक मात्र पुत्री शरीर की क्षान्तिका मृत्यु से उत्पन्न गीत-विष्णुद की कविता के स्तर पर निराला अभिव्यक्ति थी । कविता न सीमा कि छा पुनीती का सामना करते हुए कवि ने अपनी महत्त्व सौंदर्य और कूर्व भाषिक संस का परिचय दिया है । निराला के छवि व्यक्तित्व की प्रतीति करते हुए नन्दकुमार वात्सव्या ने जो बात कही है, वह शरीर-स्मृति कविता के प्रतीति में बड़ी सटीक प्रतीति होती है -

“ कविताओं के भीतर से जितना प्रान्त कवि व्यक्तित्व निराला की का है, उतना न प्रान्त की का है न संत की का है । यह निराला की की समुन्नत काव्य-साधना का प्रमाण है । ”^१

“ शरीर-स्मृति में संरचनागत काव्य की भिन्न पर कवि ने वैयक्तिक व्यथा की विविध जीवन-स्थितियों की सापेक्षता में अभिव्यक्ति दी है, और छा प्रकार शोक-गीति की संज्ञा से युक्त छा कविता में जीवन के संघर्ष से उत्पन्न लोभी दुई साक्षात्, किडोह, वात्सव्य, कक्षाप, ग्लानि की भिन्नी-पुनी स्मृतियाँ उद्भूत होती हैं ।

कविता का शरीर शरीर के देहावसान के क्षण से होता है, और कवि की दार्शनिक दृष्टि छा देहावसान की शोक की आवेगात्मक तीव्रता से पर दिव्य स्तर पर पहुँचा देती है -

जनविश पर जो प्रथम वरण
तेरा वह जीवन-सिन्धु-तरण
तब, ती कर दुःखमात्र तरुण
जन्म से जन्म की विधा तरुण
गीत मेरी, तब रूप-नाम
कर लिया कर शास्त्र विराम
पूर कर सुखितर सफ्यवि
जीवन के अष्टवलाव्याय

‘ जनविहारी पर जी प्रथम परण ’ की जगह जो-छता के गान ’ तभी , ठीक वृत्तान्त ’ तरुण ’ की विणमता को रखेवाला जीव पीढ़ शिल्प का रचयिता है । अपने का जो ठण्डाफन कवि की नियमितता को स्मर देता है । सरोज के कुछ अठारह वर्ण के जीवन की गीता में ‘ अष्टदशाध्याय ’ का रूप देकर कवि ने सरोज को ‘ गीत ’ संज्ञान प्रदान किया है, जो इस वैयक्तिक दृश्य की पार्श्ववर्तिका संकेत से संयुक्त कर देता है । विवेक के इस विन्दु पर यह स्मरण रखना होगा कि यह दार्शनिकता निष्क्रिय नहीं है, जिसमें जीवनानुभूतियों की उष्णता ने पल्लू दिली बिना तटस्थता की मुद्रा ग्रहण की जाती है, वरन् सजीव जीवन-द्रष्टा का ‘ विज्ञान ’ है और वह बता कि हम लोग देखें, यह कविता की संरचना का ध्येय है, क्योंकि इस दार्शनिक दृष्टि के विपरीत रूप में एकाकी और साधनहीन पिता की भावना और अभाव में अधिक समनता ला जाती है ।

जो पुत्री के प्रयाण पर एक अतिशय सूक्ष्म और मार्मिक कल्पना करके कवि ने अपने जीवन के दैन्य को गहरा रंग दिया है, यद्यपि भावविश्रुत झड़ जाया है -

जीवित कवि ने, जो शर बजोर
छोड़ कर पिता की पृथ्वी पर
तु गयी स्वर्ग, क्या यह विचार
जब पिता कौन मांग पर
यह क्याम कति, तब मैं सदाय,
तारुणी कर गर दुस्तर तब ?
कहता तेरा प्रयाण सविन्य
कोई न अन्य था मायावय ।

सरोज के लिए ‘ जीवित कवि ’, ‘ संज्ञान जनि ’ में बहुत मार्मिक है - वह सरोज, जिसका सारा जीवन ‘ जीवित कवि ’ रहा, जो रूप में प्रस्तुत कविता की अतिरिक्त ऊष्मा देती है । यहाँ ‘ क्याम ’ प्रयोग निराशा की जीवन-विवेक (जिसका जगह उल्लेख है) के सन्दर्भ में उनकी उत्तरदायित्व-निर्वाह की व्यक्तित्व की ओर संकेत करता है । सरोज के संदर्भ में ‘ क्याम ’ शब्द इस ‘ क्यामता ’ की ओर गहराई देता है ।

आगे बाद के कुछ क्षणों में पुत्री-विहीन पिता की आन्तरिक व्यथा और आर्थिक दौलत के लम्बाय की निराशा ने बहुत स्पष्ट शब्दों में व्यक्त किया है । कुछ ऐसा द्रष्टव्य है -

पत्नी, मैं पिता निर्धन था
 कुछ भी मेरे हित न कर सका ।
 जाना तो क्यागमीपाय
 पर रहा सदा संकुचित - न्याय
 उत्तर अन्य आर्थिक पथ पर
 हारता रहा मैं स्वार्थ-समर
 सुचित, पहना कर बीनांशुक
 रह सका न तुम अतः दयिमुक्त ।

प्रणय के प्रयोग में तो कौन-कौनों ने अपनी व्यक्तित्व के पक्षों का प्रकाशन किया था, कोई वह प्रकाशन प्रत्यक्ष रहा हो या अप्रत्यक्ष, परन्तु यही क्षणों में ईमानदारी का निशानि करवाते 'संकुचित काव्य' वाक्पति के प्रति मान्य की निरक्षता की बात निराशा जैसा मुक्तमोक्षी और साथ-ही साक्षी कवि हो कर सकता था । निर्धन में व्यथितता और घनाभाव दोनों को व्यंजना है । सीधे आदमी की जिन्दगी (कल, कल्याण, प्रतिस्पर्धा के साम्राज्य में) किसी विह्वलनापूर्ण होती है, एकाग्र पूरा एकाग्र ये लाल पंक्तियों करा देती है । पुत्री को 'बीनांशुक' पहनाना और उसे 'दयिमुक्त' रहना आ पिता के लिए बेसी सुगम हो सकता था, जो 'हारता रहा मैं स्वार्थ-समर' था । 'स्वार्थ-समर' और 'बीनांशुक' - दयिमुक्त की टकराव से काँ की लौक मूँज कुमूँज उत्पन्न होती है ।

भौतिक जीवन की पुनः-मुविषाओं के आवेग का बीम किन्तु आत्मिक उन्नयना पर दीप्त संतोजन-भाव (जो औदात्त सचिक स्थायी है) - दो स्तरों की टकराव निराशा की लौक कविताओं में सुनाई पड़ती । यहाँ कभी साधनहीनता के अनुशीलन की निराशा की परिणति देते हैं, वह द्रष्टव्य है -

यह नहीं पार, मेरी भास्वर
 यह रत्नहार-हीनोपर घर ।

(२४६)

जन्मा, कहीं है भाव बुद्ध
साहित्य-रत्ना नीरुध प्रबुद्ध,
है फिर फिर भी प्रमाण
सुख कहीं, प्राप्ति की समाधान
पादों में धन्य रस कुसुम कल
गङ्गा में पद्म में समान्यस्त ।

साहित्यिक जीवन के विविध-धातु-प्रतिधातुओं के बीच अपने कहीं
न फुलनेवाले व्यक्तित्व का साधन कवि ने इस पंक्तियों में किया है :-

एक साधन जब शत धातु पूर्ण
जाते हैं फुल पर तृप्ति पूर्ण ।
देखता रहा मैं बहुत कम
कब धर-नीम, कब रण-नीरुध

ऐक्य का सारी श्रुति, कर्मता के भावबुद्ध स्नेह-भाव की स
दबी लज्जाएँ और दृष्टि की लज्जा की अनुमति और अपने अस्तित्व व्यक्तित्व की
व्यक्ति के प्रांग में उनका उत्प्रेष निराशा की गविदमागत पक्ष और सटीक
वर्णन-मदति का पुष्प है -

पुत्री भी, पिता गेह में स्थिर,
होने के प्रथम जीणी कवि ।
वैष्णवी पक्ष दृष्टि की लज्जा
पूरी न हुई जो रही लज्जा
प्राणी की प्राणी में कब
कहती लु-लु उपास में मर :
समकला दुवा में रहा देख,
हटती भी पथ पर दृष्टि देख ।

होकर-नीरुध के इस तबन वातावरण में निराशा व्यक्तित्व की
साधन-की प्रतीक जीवता (पर बल्लुतः कड़ी कलाम) प्रजाती का उपयोग
करते हैं, जो समवायिक कविता के चित्त की एक प्रतिनिधि विशेषता है । इसका

साक्षात्कार युग-रवि के प्रति गतानुगतिक विचारों के पीछे का गतिरिक्तिक
व्यक्तियों द्वारा अपेक्षापूर्ण व्यवहार में किया जा सकता है :-

लौटी रचना ऊपर उदास
ताकता हुआ मैं दिशाकार
मेला प्रान्त में दीर्घ प्रहर
अतीत करता था गुन-गुनकर
संपादक के गुण, तथा-व्यास
पास की नीचता हुआ पास
कात फैकता हार-उपर
भाव की बड़ी पूजा उन पर ।

“ अतीत करता था गुन गुनकर / संपादक के गुण , ” में
जो हल्का विनीत-भाव है, वह रवि जीवन के अभाव की ओर तिलत कर देता है ।
तन्मय तीन पंक्तियों में पास नीचने की ओर उन्हें हार-उपर फैकने का उल्लेख रवि के
नानसिद्ध प्रन्द की स्वर देता है । यहाँ उपपत्ति की कुछ हल्की-फुल्की श्रियाओं को
लंकित किया गया है ।

निराला ने अपने व्यक्तिगत जीवन में विकृतियों पर प्रकट
सांख्यिक प्रकाश ही नहीं किया, बल्कि अपने आचरण से उसे चरितार्थ भी किया ।
यह अंश प्रष्टक है, जिसमें पत्नी की मृत्यु से रक्षाकी रवि अपनी जुण्डली में घूरे
विवाह का उल्लेख देकर अपनी प्रतिक्रिया करता है :-

पह लीसु हुए गुन दी विवाह
हैता था, मन में बड़ी चाह
संछिन्न करने की माग्य-वैक
देता मविष्य के प्रति लौक ।

पुनर्विवाह न करने के विचार की कार्यान्वित करने के लिए
उन्होंने माग्य-वैक को संछिन्न करना चाहा । का विचार के बाद फिर निराला की
कीर्ति नहीं किया सकता था । किन्तु अतीत का आकण्ण प्रकट होता है, एक

फिर सोचनी पड़ी है। उस की इस विधा की मुझे सरोज की समता एक मोड़ दे
 देती है। सामान्य वर्णन की भाषा में पूरी प्रभावशालिता के साथ समुपेक्षित का
 ज्ञान सरासरीय है :

पृष्टि थी शिष्टि
बायी पुतली तु सिल सिल सिल
होती, मैं हुआ पुनः पतन
सोचता हुआ विवाह बनन ।

यहाँ 'शिथिल' और 'तिष्ठ-तिष्ठ-तिष्ठ' की तुलना बड़ी
 अपूर्ण है। सारंगधर शर्मा ने गिराला ने गंभीर बात कही है। बाबा भी
 पर आकाशवाणी / उन नयनों का 'है संतुलित होकर वे पुनर्विवाह के प्रश्न को
 एकबारगी टाल नहीं सकते थे ! पर बाबा पुतली हूँ तिष्ठ-तिष्ठ-तिष्ठ / होती
 के चित्र ने उन्हें एक स्थायी निर्णय को बाध कर दिया, क्योंकि वे इस प्रश्न
 से अवगत थे कि पुतली का यह 'तिष्ठ-तिष्ठ-तिष्ठ' हास्य पिता के पुनर्विवाह
 (दूसरे रूप में अपनी सुल-पुविधा की प्राथमिकता) द्वारा मन्द हो जाया।
 अन्त में विवाह की बंधन मानते हुए कवि ने स्थिति के दृष्ट को इस प्रकार समाप्त
 किया है -

पुण्डरी दिया, बीछा -- र - ली --
 बायीं तू दिया कहा, -- लीछा --

“ सरोज स्मृति ” कविता जहाँ एक और कवि के कठि-
विरोधी जैस्य व्यक्तित्व को व्यक्त करती है, वहीं वरु उनके व्यक्तित्व साक्षात् है
परिपूर्ण मनीषा का अविस्मरणीय रूप प्रस्तुत करती है (जो एक मान में
अनन्तान्त अविष्मरणीय उपलब्धि है) । वास्तव सरोज के यौवन-चित्रण से है ।
पुत्री है प्रत्यक्षा संवेग होने के कारण चित्रण में विशेष साधना की गयी थी । यों
कवि वास्तव, तो इस प्रेम की व्यतारणा ही न करता , बड़ी निर्दोष रीति
से इस नायक स्थिति को पोर कर देता । पर निराला और अन्य बहुत-सी बातों में
अन्वय है, वे ही युवापुत्री के सौन्दर्य और माध-काय के परिवर्तन के अन्त में भी ।
कहना न होना कि अन्त की यह सकलता कवि का सम्यक् मान्यता का प्रतिकलन है ।

“ धापलरान ” और “ जागी फिर एक बार ” (२) के तीसरी गायक निराशा कवि कन्या के जीवन का चित्रण किन्ति रोमन्त, सुन्दर और सुकुमार विनों के माध्यम से करती है, यह द्रष्टव्य है :-

धीरे-धीरे फिर बड़ा राग ,
 वाद्य की केलियाँ का प्रांगण ।
 कर पार, कुन्त तालपथ्य पुनः,
 लायी , लावण्य-भार धर-धर,
 काँपा कीमलता पर सस्वर
 ज्यों माछकोश का वीणा पर ।

धीरे-धीरे परिवर्तमान जीवन का जैसा कि सुकुमारता की लौटाता जाता है, वह तो निराशा की अपनी अभिव्यक्ति में निहित जागी ही थी, उसके साथ कन्या का पिता होने के कारण वह जैसा जाता रह सके, उसका भी पूरा-पूरा ध्यान रहना था । न वीणा पर गार बानेवाला माछकोश का विंध कवि के दोनों संतक्यों को पूर्ण करता है । वीणा के साथ “ न ” विशेषण के प्रयोग में शेष के प्रसन्न जीवन की व्यंजना है । लावण्य-भार के कीमलता पर धर-धर काँप में एक बंकिम सौन्दर्य है, जो युवावस्था में ज्ञातः स्थान करती सुन्दरता की घोषित करता है । माछकोश गीतर भाषों का मृदु राग है । इसी कीमल स्वरो का प्रयोग होता है । इस राग है शेष के लावण्य की उपमित कर कवि ने युवा-वस्था की संकोच-मिश्रित गीतरता, स्वर की मृदुता की अभिव्यक्ति दी है ।

यह कवि-दृष्टि का साक्ष्य और शिल्प परकण्ड बचिहार है, जिसके परिणामस्वरूप वह एक विंध का प्रयोग कर वर्णन की विराम नहीं दे देता, अपितु और जारी बढ़ता है :-

मैं स्वप्न ज्यों तु मंद-मंद
 कुटी ऊँचा जागरण-बंद,
 काँपी पर निज बाँकी-भार
 काँपा कन, काँपा विश, प्रगार।
 परिवर्त-परिवर्त पर जिता सकल
 नम, पुष्पी, पुन कल-किलक-यल

विव्यता और माधुर्य के अधिक गहरे तल में जवि पैदा है । परिवर्धनाय यौवन के लिए नैऋत्य-स्वप्न का विरल छवि कोटि का है । नैऋत्य-स्वप्न प्रातःकालीन जागरण के हृद में परिणत हो जाता है । जवि-दृष्टि तरीज के यौवन-वर्धन को भी छवि रूप में देती है । प्रातःकालीन जागरण के गीत की भाँति लावण्य-भार से युक्त यह यौवन समुद्री दृष्टि से सम्भव है । कन्या के रूप का यह दृष्टि-व्यापी सौन्दर्य लक्षित कर जवि ने वीरदास्य को लक्षुण्ण रखा है । मृत कन्या की स्मृति के आवेग से तटस्थ होकर ही ऐसा चित्रण किया जा सकता है था ।

यह सौन्दर्यात्मक लक्षुण्ण ही रह जाता, अगर जवि पुरी के शारीरिक विकास के साथ साथ-साथ के परिवर्तन को न पकड़ता । जवि ने इस युग को पकड़ा है -

क्या दृष्टि । तल की सिकत वार
ज्यों मीनावती उठी अपार ।
उमड़ता ऊँच को एक सलील
कह छमछ करता नील-मील,
पर क्या देह के दिव्य बाँध,
छलता दुर्गा से साथ-साथ ।

“ क्या दृष्टि ” के बाद का विस्मय-बीजक विराम चढ़ा ही लघुव्यंजक और सुझाव है - जो जवि शब्दों में उस वर्णन को अभिव्यक्ति नहीं दे सकता । प्रसाद के द्वारा बड़ा के सौन्दर्यात्मक में - बार । वह मुक्त ! परिष्कृत के व्योम । बीच का विरल ही समस्याय “ (कामायनी) ” में बार “ और वह “ मुक्त ” के बाद के विराम छवि स्थिति के द्योतक है ।

छह अपार मीनावती के रूप में जवि भी अपनी अपार अभिव्यक्ति क्षमता की व्यंजना करता है । विरल के नायिक-वर्णन में पर्यवसान का यह अंश बढ़िया उदाहरण है । “ मीनावती ” प्रयोग ही अपने में अत्यन्त सार्थक है । पाताछ फीका कहने से वह बात नहीं जाती । मीनावती की अपार कल-राशि अपनी सुन्दर गति से ऊपर उठती हुई भी पर्वत को हूँ ऐना चारवी है । पर पृथ्वी की एक निश्चित सीमा अभी बाँध है बीच जाने के कारण वह हलचल में गति से छलकने लगती है ।

यौवन-काल में एक ओर कमलता, ऊँचना और उल्लास रहता है, दूसरी ओर व्यवसाय-वन्ध लज्जा भावों पर बंधु रहती है। इन दो विपरीत स्थितियों की एक साथ-व्यवस्थिति के सूचक यौवन की भोगावली के बिंब ने बड़ी सुकुमारता से अभिव्यक्ति दी है। बिंब की भाषिक कल्पना की संपूर्ण स्थिति का रूप में देती या कहती है कि शरीर के सारूप्य की माःस्थिति और अपार भोगावली की उमङ्गला का बाँध का संश्लेष हो गया है :

पर बैसा देह के दिव्य-बाँध

लुल्ला दुर्गी से साथ-साथ ।

ये सारे केश कवि की कल्पनात्मक पकड़ के बहियाँ उदाहरण हैं। शरीर (या व्यापक रूप में यौवन-काल) की लज्जित स्थिति की, भिन्न-भिन्न घटनाओं की बड़े संवेदनशील ढंग से कवि ने प्रस्तुत किया है। इस स्थिति की अवशेष प्रसाद ने लज्जा के प्रसंग में विश्रुता और लादणिकता के साथ अभिव्यक्ति किया है। ' स्थिति का जाती है तरह है / नकली में पर कर बौकलना ' या ' हूँ मैं लुल्ला देह में / पलकें बौकली पर मुकली ' उदाहरण हैं।

पुत्री शरीर के सम्बन्ध में ' बाँध के साथ ' दिव्य ' चित्तवाण भाषिप्राय है। प्रेम की लुल्ला है ? साथ-साथ । दृष्टि की दृढ़ता की लुल्ला प्रयोग का सकती है। निराशा की लुल्ला की पकड़ (संवेदना के परिच्छिन्न में) लिखती पुस्तक की, यह प्रस्तुत केश में प्रष्टव्य है। लुल्ला के टुकड़ करने, देह के दिव्य बाँध की बौकली, ' दुर्गी के साथ-साथ लुल्ला ' की वास्तविकता की लुल्ला की गति सजीव का देती है। लुल्ला गत लुल्ला के लुल्ला में ' राम की लुल्ला पूजा ' की ये पंक्तियाँ याद का जाती हैं, किन्हीं भाव और लुल्ला-गीति का संश्लेष हो गया है -

ज्योतिः-प्रसाद-स्वर्गीय, - सात-कवि प्रसा स्वीय ,

जानकी नमन-जानीय प्रसा केश सुरीय ।

केश में, शरीर की लुल्ला लुल्ला की कवि विवेकता पत्नी की स्मृति से संपूर्ण कर देता है। पुत्री और पत्नी के कण्ठ-स्वर की संगति का अनुभव निराशा का जना है -

फुटा केश प्रेम कण्ठ! - स्वर

गों की लुल्लाया बाँधता कर ।

जाने है और अधिक वात्सीय वातावरण की दृष्टि करते हैं :-

हा फिता कण्ठ की दृप्त धार
उत्कलित रागिनी की बहार ।
जन जन्मपित्त नायिका सन्धि,
भर स्वर की रागिनी सन्धि
साधार हुई दृष्टि में गुपर,
समकाल में क्या संस्कार प्रसार

दिवंगत पुत्री के प्रति अपने स्वाभाविक मातृ-प्रेम को बहुत कल्पनात्मक
संयम के साथ परिशोधित करके ही इस तरह की पंक्तियाँ लिखी जा सकती थीं ।

जाने कवि ने विवाह-योग्य कन्या के लिए पिक-बालिका का मान-चित्र
प्रस्तुत किया है, जो मार्मिक तथा अद्वितीय है :-

जाना वह पिक-बालिका प्रेम
पाछ जन्म नीड़ में का सन्तान
होती उड़ने की, का स्वर
मर जाती अनित्य धीन प्रान्तर

कन्या के परायेम की व्यञ्जना के लिए दूधरे पत्तों के नीड़ में पलनेवाली
पिक-बालिका का मातृ-चित्र कल्पना के सही उपयोग का दृष्टांत है ।

कवि पुत्री की कवि की फिर सामने लाता है, 'रुख-रुख पूर्वाश्रित -
'भर स्वर की रागिनी-सन्धि की तरह' :

तु लंबी दृष्टि में भरी हवि,
जागा उर में तेरा प्रिय कवि,

रचना के उत्तर में प्रेमी की लौक कवियों ने स्थान दिया है । प्रताप
के लोचन में यह प्रवृत्ति मिलती है, स्वयं निराशा में इस प्रवृत्ति के प्रचुर संकेत हैं,
जो निम्न की उदाहरणों में -

तेरे लवण रूप से रँग ल

करे नाम के भी निकर

('प्रिया के प्रति - २' जनापिका)

सुम्हीं गाती हो अपना गान,
ज्ये में पाता है सम्मान ।

(' गीतिका', गीत सं० ४९)

किन्तु पुत्री के संघर्ष में यह लक्ष्य दृष्टि की ग्राह्यता और व्यापकता का प्रतीक है । ' कठोर पितृता ही पूर्ण होगा, पीगने वाली और रथैवाली मनीषा का पृथक्त्व उन्हीं उतना ही अधिक होगा । सल्लस्य का यह कथन निराशा के अन्तर्गत ' शरीर-स्मृति ' पर जितना लागू होता है, उतना उसकी अन्य किसी कविता पर नहीं, क्योंकि इस कविता की प्रेरणा भीष्मा की अपनी तीव्र वस्तु है, पर जो रथैवाली की तटस्थता प्रक्षेपीय है । पुत्री के प्रति यह अश्रम दृष्टि ही ' लगे चकर ' कुम्भीदास ' काव्य की रत्नावली का एकमात्र ऐसी व्यक्ति प्रस्तुत कर सकती थी -

जागा, जागा, संस्कार प्रभ,
रै गया काम तत्प्राण वह कठ,
देता वामा, वह न थी उनल प्रतिमा वह,

' शरीर स्मृति ' में लगे का वर्णन द्रष्टव्य है :

उन्मत्त-गुम्ह एण रिठा कुंज
तरा पल्लव-जलियल पुंज-मुंज
बह चली एक ज्ञात बात
धुमती केह-मुं नवल गात,

' बह चली एक ज्ञात बात ' में दीर्घ स्वरों की जायुधि से वायु के जवाय प्रवाह को पूर्ण किया गया है । ' ज्ञात बात ' का प्रयोग कड़ा-ही सुदृढ़ और सुन्दर है । जीवन की अस्पष्ट और सूक्ष्म भावनाओं को कड़ा के स्तर पर उतार ही अस्पष्ट और सूक्ष्म रूप में कवि ने चित्रित किया है । सविनो और भाषा की संयुक्त प्रकृति की पर्याप्त ऐसे ही जंगलों में की जा सकती है । शारीरिक और मानसिक कवि के चित्रण का अनापन कवि किा हंग से करता है, वह उसकी ममता और भाव की वास्तविक एकता का परिचायक है :-

देवती सबल निम्नलक मन
हु, समता में तेरा जीवन ।

ऊपरी दृष्टि से साधारण-से प्रतीत होनेवाली, किन्तु कविता की विशिष्ट संरचना से अर्कतः इन दो पंक्तियों के सूत्र में कवि ने जीवन के प्रति पुत्री और पिता की भावात्मक प्रतिक्रिया गूँथ दी है । शरीर जने समस्त शारीरिक और भाव-जात-सौंदर्यी परिवर्तन को देख रही है, समक रही है, और पिता 'समकता में तैरा जीवन' के रूप में पुत्री के प्रति अपना उत्तरदायित्व महसूस करने लगा है, जिसका स्पष्ट संकेत शरीर की नानी से बचन में मिलता है -

साथ में कहा उस एक पिता
पैसा का नहीं हमारा का
पालना-पोसना रहा काम
देना शरीर को धन्यधाम
शुचि वर के का सुछीन लेकर
है काम सुन्दारा समीप

कवि और उसके परिवेश का तात्त्विक पुनः आरम्भ हो जाता है । शरीर का विवाह करना है, किन्तु कान्यकुब्ज-कुल की लड़कियों और वैवाहिक संकेतों की कट्टरता से कवि की उन्मुक्त मान्यताएँ भट नहीं खाती -

सौचा मन में हत बार-बार
ये कान्यकुब्ज कुल-कुलांगार
रखा का पत्तल में कोई हैद
हमारे का कन्या ली-लेद
इस विधाय-बेलि में धिजा ही फल
यह दण्ड मरलस्यल नहीं सुक ।

परिवेश के प्रति सजा दृष्टि के बिना इन पंक्तियों की अवतारणा नहीं हो सकती थी । हमारे का धिन्वास कवि के आश्रित की उन्मुक्त समीक्षा कह देता है । 'कुलांगार', 'छाकर पत्तल में कोई हैद' की प्रयोग व्यक्तित्व के परिचायक नहीं है, अपितु समाज की गतानुगतिकता, पातक्य पर प्रहार करते हैं । जीवन की पंक्तियों का संसाधन करने योग्य है । मानव की परिवर्तित मनोवृत्ति के अन्तर्गत निराशा के मन में एक बार फिर समकौशल का विचार उठता है - जो पल

सुनसिवाह की ओर उन्का मन झुग मुका था, किन्तु व्यक्तित्व की प्रसर धरना उन्हें
अनी ओर तीर छेती है :-

फिर सोचा - मेरे फलंगण
गुजरी पिर राह वही सोम
होगा, मुककी, यह ठीकरीति
कर हूँ पूरी, गो नहीं नीति
हुग मुक तोड़ने गत विचार
पर पूर्ण रूप प्राचीन मार
ढीरे में हूँ अनाम, निरुप्य,
जयिगी मुकमे नहीं विनय
उतनी जो सीमा के पार
सोचाप्र-नय की, निराधार ।

भागा की एक विशिष्ट बानकी पित्ताने के लिए यह पूरा
कल उद्भूत किया गया है । निराडा ने जहाँ कठिणकल काव्य की परिवर्तित भागा
की उसकी पूर्ण संभावना पर पहुँचाया है, वहीं भागा के बोलचाल के रूप को
पूरे आत्म-विश्वास के साथ अनाया है । सब तो यह है कि सविदना और भागा
की सविदना प्रकृति को जितने व्यापक संदर्भ में निराडा ने पहचाना है और उनके
अनुकूल काव्य-रचना की है, वह वास्तुनिक भाव-बीज में स्मृतनीय है । यी प्रवाद
का काव्य की कुम्भ और अभिव्यक्ति की संकृति को प्रत्यक्ष में करणी है ;
किन्तु वह करणीमिता एक विशेष स्तर की है, उसमें निराडा जहाँ विविधता नहीं ।
यह दूसरी बात है कि उस विशेष स्तर को प्रवाद ने उसकी पूरी गहराई में संस्परी
किया है । " सरोच-स्मृति " के इस कल में एक पीठ की तोड़कर दूसरी पीठ में
पहुँचने की जो प्रक्रिया है, वह प्रवाद की दृष्टि तो कती ही है, उसके अतिरिक्त
निराडा के " गत विचार की तोड़ने " के निरुप्य की भी अभिव्यक्ति देती है । " गो
के सार्थ नीति " (" गो नहीं नीति ") का प्रयोग साक्षात्पूर्ण है । " गो " छे
बारी का अर्थ है, " नीति " संस्कृत की भाववाची संज्ञा । उन दोनों की समीपता
है जहाँ बातचीत की-नी करणता संभव हुई है, वहीं प्राचीन मार की ढीरे में अनाम

(पुनः स्वर पर शब्दों के विस्तृत प्रयोग की गंभीरता के प्रति सनादर छिद्र)
 अत्यंत गत विचार को तोड़ने के लिए उद्यत कवि के तबल व्यक्तित्व की स्वर गिता
 है । जो वह साहसिक प्रयोग अपने में कवि की गायत्री मनीषा की मूर्ति करता है । अन्तिम
 शक्ति पंक्तियों का विपरीत व्यंग्य द्रष्टव्य है -

++++ निःस्पृह
 जायेगी मुझमें नहीं विनय
 उत्ती जो रैता की पार
 लोहाड़ -कै की, निराधार ।

वह विनय, वह समक्रीता, वह स्वीकृति, जो कुम-मन्दकृता
 के स्वर-मै-स्वर मिलाती है, निराशा को मान्य नहीं । वह निराधार है । ऐसी
 गतानुगतिक विनय-भावना है तत्कालीन उन्नत स्वातन्त्र्य कवि के लिए अधिक
 वीर्य है ।

इसके पश्चात् अपने गठन में एकदम आधुनिक और प्रयोगवादी
 भाषा के जिज्ञा प्रीत का प्रयोग करते हैं, वह शब्दों को ठोकर लगाते हुए उनके
 विकासमान व्यक्तित्व की बड़ी सशक्त अभिव्यक्ति करता है । अपनी इन पंक्तियों
 के लिए 'सही-सुविधि' भाषा और संवेदना दोनों स्तरों पर विशेष उल्लेखनीय है -

वे जो यमुना के ही कछार
 पद-फटे ज्वारों के, उबार
 छाये के मुल ज्यों, धिरे तेज
 कहीं भी है सकेल
 निकले, जो तेरे, नीर-गन्ध,
 उन चरणों जो मैं क्या केव,
 वह प्राण-प्राण है रहित व्यक्ति
 ही पूछूँ, ऐसी नहीं लज्ज
 ऐसी छिद्र है गिरिजा-विवाह,
 कान की मुकली नहीं पाह ,,

है साक्षात्पूर्ण प्रयोगवादी कवि ही जाने चलकर उदरपुष्टा

की ठेठ, वैसी ऊँठ को काव्य में स्तान दे जाता था । इन पंक्तियों का मिलाप बिजुल उमने ठंग का है । इसका व्यंग्य की निष्क्रिय न होकर जो कर गुजरने की आभासा निर्भीक लाकरी को गायी जाता है । कान्छुका-रु की परंपरागत सड़ी-गठी मान्यताओं और अंगत आनन्द के प्रति ज्वि का विद्रोह आयावादी उपमानी-पै मिन , भितान्त वैसी उपमानी का प्रयोग करता है । ये धर, फिली पि वाई फट चुकी है और जिम्मे पूत उभार लानिवाओं के मुर की तरह कान्तिहीन फेठ है - यहाँ तक तो गनीमत है, पर जब निराशा ' पिये तेह / कारीये जूत पे तरेठ निरले की ठेठ, और गैर का प्रयोग करते हैं, तो एकबारगी उनकी, कप्रतिम गैवदना और रिस्मत्त हास की सराहना करनी पड़ती है । शिव से गिरिजा-विवाह का द्रष्टव्य वैमिश्रात है । यह वैवाह्य व्यंग्य और भी आश्चर्यपूर्ण तथा निमेष जाता है, जब शरीज की मृत्यु की पृष्ठभूमि में रखकर हम इसे देखते हैं । करुणा और व्यंग्य का यह सजात्यक्त रिश्ता, ' शरीज-स्मृति ' की विशिष्ट उपलब्धि है, और निराशा काव्य की एक मुख्य वृत्ति है । मैत्री की उक्ति 'Tales of misery told in joyful style ' ' नम की कहानी मजा ठे-ठेकर कहना ' यहाँ मुखरित हो उठी है । करुणा के वातावरण में विनोद-व्यंग्य की छा अवतारणा से करुणा और अधिक मार्मिक हो जाती है । कारीये पूत का यहाँ उल्लेख एक्सुच बहुत विनोदपूर्ण है । वह एक फाटते हुए व्यंग्य की सृष्टि करता है - चरौगा, जो मंद किस्म का देशी फूता होता है, जो बेहद कड़ा होता है और जिसे मुछायम करने के लिए तेह पिछाया जाता है । ये सारे लक्षण उष'रिम्' के ऊँठ-जुल व्यक्ति पर भी लागू होते हैं, जो निराशा के आक्षेप का निशाना बना है और जिससे उन्हें अपनी गिरिजा का विवाह नहीं करना है । आयावादी काव्य के संदर्भ में इस विविध मातृ-स्तरीय रिश्ते की अनुपमता बिना किसी अतिरंजना के सत्य है, जिसमें सीन्धवी, कुरुपता, करुणा और हास्य-विविध विरोधी रूपों की समाविष्टि हुई है ।

अन्त में निराशा कव्य का विवाह अपनी कनीयुक्ति के अक्षुब्ध एक सत्ताधिकारिक मयुक्त है करते हैं । इस विवाह की स्वयं कवि ' बामूल नवल ' विशेषण प्रदान करता है :

(२५८)

देता विवाह जामुल नल

जुग पर जुग पड़ा कलश का जल

“ कलश का जल ” अपनी विशिष्ट सन्दर्भ है मांगलिकवातावरण का प्रतीक है । एक बार पुनः निराशा नववधू के मन में कन्या की सुन्दर छवि संवित्त करते हैं :-

देखती मुझे तू ऐसी मद

होंठों में पिजड़ी फँसी स्पर्द

उर में भर फूली छवि गुन्दर

प्रिय की कलज्ज झंगार -मुलर

विवाह के सामा नववधू की सुकुमार मनःस्थिति को छवि में सुकुमार शिल्प में लयायित किया है । कन्या के हृदय में एक स्पर्दन भर कर पति की सुन्दर छवि फूलों लगी । यहाँ ‘फूली’ के प्रयोग से उस छवि के साध सरोज की रागात्मक खड़ीनता व्यंजित होती है । साध-ही एक गतिशील बिज की सज्जा हुई है । वह छवि की ऐसी थी - स्पर्द उर में भर --- जी सरोज के पति का मौन झंगार मुखरित हुआ हो । कुछ छवि का ऊँच की विस्तार देता है -

तु जुली एक उज्ज्वास-संग

विस्वास-स्तब्ध बँध का-का

मत नसी है जाजोक उतर

कौपा जवरी पर धर-धर-धर ।

सुकुमार उज्ज-विस्वास और जुग व्यंजनों का प्रयोग वधू के मन, मन, ज्वर में धीरे-धीरे स्थान बनाते विश्वास और प्रेम के भावों का स्वर देता है । यह निराशा की विकसित भावना और खेदना है, जिसके परिणामस्वरूप वे एक वीर ‘जुली की कली’ में उद्गम प्रणयानुभूति को मूर्ति बन सके हैं, और झुकी और मुनी के प्रीति भाव को दिव्य संवेदन शीतता से प्रस्तुत करने में सफल हुए हैं । श्रेष्ठ कलाकार के लिए सत्यता की जयनामा हर प्रसंग में साक्ष्य होता है । निराशा ज्वर की बाँध शक्तिशाली में वधू-वैर में सरोज के प्रति अपनी विराट-सुकुमार भाव को व्यक्त करते हैं !

देता मैं वह मुक्ति-धीति
 और कौत की प्रथम गीति-
 झुंकार रहा जो निराकार,
 उस अवस्था में उच्छ्वसितकार
 गाया स्वर्गीय प्रिया-संग,
 भरता प्राणों में राम-रंग
 रति-रस प्राप्य कर रहा बही,
 बाजार बकरा बना गही ।

बड़े दिव्य स्तर पर निराशा ने कन्या का वधू रूप प्रतिष्ठित
 किया है । वे उस दुःख की स्वर्गीया प्रिया की स्मृति से संपृक्त कर अपनी उपास
 मोक्ष का संकेत देते हैं । शरीर रवीन्द्र के स्वामी में यहाँ न माता है न कन्या ।
 है, वह विराट् सौन्दर्य से युक्त है । ^१ निराशा ने उनके लिए बड़ा जोर
 भावपूर्ण बिंब दिया है - " और कौत की प्रथम गीति-झुंकार ", जो कवि ने अपनी
 स्वर्गीया प्रिया के साथ गाया है । जो है तब यह कलकलाता दुःख बताता है -

हो गया व्याह आत्मीय स्वप्न
 कोई है नहीं, न कामन्त्रण
 या भेषा गया, विवाह-राग
 पर रहा न पर निशि-विकस जाग
 प्रिय मौन एक संगीत परा
 नयजीवन के स्वर पर उतरा ।

मौन की प्रभावशाली निशि-विकस जाग पर मरनेवाले विवाह-राग
 से यहाँ अधिक तीव्र और गहरी हो गई है, क्योंकि अपने पिता के स्नेह का प्रीति
 उमड़ रहा है । दुःखता के क्वाय मौन की अवस्थिति भी सकाकी पिता के
 ब्रह्मान्त ममत्व की प्रतीक है ।

पूरी निर्मिता है पुत्री के जीवन-क्रम की वस्तु करने के बाद
 निराशा उनके निम्न की दुःख पटना को दुःख की पंक्तियों में स्थान देते हैं ।

१) नर माता, नर कन्या, नर वधू, सुंदरी लक्ष्मी,
 है मेनकादिनी जैसी ।

इसकी शिक्षताओं, वक्ताओं, प्रचारों की अभिव्यक्ति के बाद पुत्री की मृत्यु ,
 ने उत्पन्न शोकानुभूति केवल इन दो पंक्तियों में व्यक्त होती है, जो अधि की
 गभीर भित्कण-शक्ति को प्रकट करती हैं -

पुत्र ही जीवन की रक्षा रही
 क्या कहूँ आज जो नहीं रही ।

इस अन्तिम श्लोक में भी माता की अनुभूतिगत तीव्रता है, जो
 तटस्थता के वातावरण को पीछे का देती है, पर प्रणाम हुए बिना - 'क्या कहूँ
 आज जो नहीं रही ।' पर इसके बाद भी स्नेह-कातर पिता अपने को और
 अधिक दूरी में नहीं रह पाता :

ही रही मैं पर प्रणाम
 यदि धर्म, रहे नत तदा माय
 इस पथ पर, भी कार्य उत्तम
 हों प्रष्ट शीत के-ने शतक ।
 अन्य, गत कर्मों का क्षीण
 कर, करता मैं तेरा क्षीण ।

ऊपर-ऊपर है प्रतीत हीनता ही का मायुक्त सरलता
 में सतत संवर्णशील अधि की विचित्रता का स्थिति और दोष-भाव की व्यक्तता
 हुई है । ईमानदारी, सिद्धान्त प्रियता, सीधेपन की पराजय के विडम्बनापूर्ण
 भौतिक सत्य को निराशा में उद्योग दिया है । ये कथार्थ की इती गहरी पीट है
 पीड़ित होकर क्षीयमान कर्मों पर प्रणाम होने की कामना करते हैं और मुक्तकन्या
 का क्षीण पिछले कर्मों से करते हैं । अधि का नैतिक शक्ति का दार्शनिक बालीक
 कथार्थ की इस पहचान के जाने भी उत्तम ही गया है । यह क्षीय की अधिक
 मानवीय और अधि का व्यापक परिणति है ।

(' राम की शक्ति-मूर्ति ')

' राम की शक्ति-मूर्ति ' (१९३६ ई०) में काव्य की अस्तित्वगत टपटाहट और उत्तरी उबरने के लिये उत्तरी सक्रिय संकल्प-शक्ति को उद्घाटित करते हुए निराशा की काव्यभाषा में जहाँ सड़ीबोली हिन्दी के इतिहास में निजी मौखिक प्रवृत्ति का अतिरिक्त सामान्य के अविस्मरणीय क्षणों को विकसित किया, वहीं भाषा को भाषा की वास्तविकता के रूप में एक गौण स्थान देखा, मुख्य विषय है रचित समीक्षा-दृष्टि का प्रत्याख्यान भी दिया । पूरी कविता में कहीं भी अनुभूति का कल्याण या जीवन्त का स्वरूप दृष्टिगोचर नहीं होता । यह कवि की एक स्पष्टतम उपलब्धि है, और इस उपलब्धि के फल के परमान की को सतती है, फल ' राम की शक्ति-मूर्ति ' में भाषा के साथ होने स्तरों पर जुड़ी हुई कवि-विद्वाना पर ध्यान दिया जाये । राम और रावण के पीराणिक वास्तव्य की कवि के सज्जनित शिल्प ने अस्तित्व की टकराहट और उत्तरी व्यक्तित्व के उदीर्ण होने की दिशा में भी मोड़ दिया है, वह भेत्ता के इतिहास को विस्तार देता है । जो संघर्ष (जिसे मुख्य स्तर पर नश्यता की अनुभूति से जाग्रत मन और उसे अपनी विविध मानवीय क्षमताओं द्वारा वास्तव्य करने की धृष्टता का भी समावेश है) के बिना जीवन बेजान, गतिहीन-ता प्रतीत होता है (और यही तो मानवीय जीवन की विशिष्टता भी है,) जो ही कविता (जो दर्शन और विज्ञान की जीवन्त जीवन के अधिक निष्ठ, अत्यंत उत्तरी अधिक वास्तवीय है और जिसका कारण अज्ञान इन्द्रात्मक शिल्प है) भी भाषा सरलता के बजाय इन्द्रात्मक शक्ति की अभिव्यक्ति करती है । अतः यह भी कहाँ नहीं है कि काव्य में सरलता और जीमलता जैसे गुणों को प्रथम नहीं निष्ठता । जीमलता से शुभ्य तो जीवन भी जीवन में रहकर एक जीवन्त यात्रा रह जायगा, फिर काव्य की अवस्थिति की बात ही क्या है ? वास्तव यह है कि समुद्र काव्य शक्ति-संगम अवस्थ होता है, वरन् कहना चाहिए कि यह उसकी प्रतिनिधि विशेषता है । निराशा की जीवन्त भाषा, अपने परिपक्व गहन के वर पर उज्जीवित के भगवत्स्वरूप राम की निरान्त मानवीय बना देती है, और यह वाचा, पराका,

बाला कवि की संश्लिष्ट अनुभूतियों की टकराहट तीर उन्नी उगीर्ण सीन का प्रयास करती हुई राम की अदम्य जिजीविषा है, जो उन्हें मान्य " के राम के अधिक विराट् स्वप्न प्रदान करती है ।

कविता का आरम्भ बड़े उदात्त रंग से होता है -

रवि हुआ कस्त ज्योति के पत्र पर लिखा समर
रह गया राम रावण का अपराधिय समर
बाण का + + + + +

अपराधिय समर से कवि ने भव्य समारम्भ ही उस बात का सूचक है कि कवि व्यापक एवं गहन संवेदना की छेदक ताने बट रहा है । निराशा के काव्य " सुखीदास " में भी सांस्कृतिक सूर्य के अस्तान का चित्र है -

भारत के नम का प्रभापूर्य
शीतलच्छाय सांस्कृतिक सूर्य
अस्तमित बाण है तमस्तुमि दिह मंगल:-

आरम्भ से ही कवि की दृष्टि माघ और भाद्रपद के समतोल पर रही है, जिसकी पुष्टि " रवि हुआ कस्त " द्वारा होती है । " रवि हुआ कस्त " - मानों राम - सूर्यवंशी राम - की पराध्य को स्वर देता है । कविता के मध्य में यह चित्र है : " निशि हुई किरत, नम के उजाट पर प्रथम किरण/ फूटी रघुनन्दन के दृग मल्लिा ज्योति-छिरण ", जिसमें राम की विजय की प्रच्छन्न व्यंजना है । ये दोनों कला कवि की संरचनागत संगति के उदाहरण हैं । निराशा यहाँ संकेत देती है कंका का, निराशा का, संवर्ण के प्रगाढ़ होत रंग का । यह कस्तुरित रवि का भाव कविता में विशिष्ट स्थान का होता है । बगी चकर भेसापला " वमा निशा ", " नम कंका " का जो उल्लेख हुआ है उसका " रवि हुआ कस्त " की पृष्ठभूमि एक संगति प्रदान करती है । रवि तो कस्त हो गया है, किन्तु राम रावण का अपराधिय समर-मान्य मन की प्रवृत्तियों का संवर्ण-कमी शायम है ।

अंती का सौन्दर्य प्रष्टव्य है -

+ + + ज्योति के पत्र पर लिखा समर
रह गया राम रावण का अपराधिय समर
बाण का -----

‘समाधि’ की ओर उन्माद में उन युग की विराटता को ध्वनित करता है। चरणों के साथ ही वाक् को न समाप्त करते जब तक चरणों में जाना बिस्तार जाता है। यह प्रणाली ‘कैप्टी’ के-‘रम्भा’ में ‘एन्जेलो’ परिलक्षित है। इस की यान्त्रिकता को युग का संभावना-संज्ञा प्राप्त उत्पन्न करने में जब तो इस रीति द्वारा सम्भवता मिली है।

‘रह गया’ श्रिया के साथ पूरा वाक्य वाप ला ‘तक जाना बिस्तार जाता है।

और वह जाती है वह शब्द-योजना, जिसमें संस्कृत भाषा की संश्लेषणात्मकता का कवि ने वर्णनात्मक आवरणता से उत्प्रेरित होकर उपयोग किया है, जिसके लिए निराशा प्रतीति और वादीय दोनों के पात्र बने हैं। वादीय पर इस विचार प्रकट करने के पूर्व इतनी प्रतीति प्रकट करनी पड़ेगी कि वह पूरा के सही-सही पर वापारित हिन्दी की काव्यभाषा के लिये निराशा के काल में भी एक चुनौती था, और आज भी है। युग-भूमि का एकीकृत चित्रण और साथ ही पराजित पक्ष की विविध प्रतिक्रियाओं की प्रीति अभिव्यक्ति स्मृणीय है। शब्दों ने कहा है कि कौटिल्य का रचनाकार भाषा की संश्लेषणात्मक संभावनाओं की इतनी पूर्णता तक पहुँचा देता है कि वह निरीक्षण ही जाती है। प्रस्तुत समाधि-मरण शब्द-योजना के विषय में यह बात बहुत ही सही है।

आ ध्वं की वारंभिक बार पंक्तियों द्रष्टव्य है -

— तीक्ष्ण-शर-विषुत-जिह्वा-सर, वेग-प्रसर,
 लक्ष्म्य-ध्वरणाशील नील, नील न गणित-स्वर,
 प्रति-मल-मरिचकित -व्युद-द-कील-समुद्र,
 राधा-विरुद-प्रत्युद-दुष्ट-रूप-विषम-दूह,

मानों सही-सही की व्यास प्रकृति के वापार पर उन्माद की-गीर्ष की न्यूनता की शिक्षाएँ जो विद्वान् करते हैं, उन्हें निराशा में प्रस्तुत कविता द्वारा काव्यस्त किया। उल्लेखनीय तो यह है कि यह समाधि-योजना भाषा की निजी प्रकृति से वैयर्थ्य नहीं रखती, बल्कि कि कौटिल्य की ‘रामचन्द्रिका’ में है और न ही वापार-ध्वर-उपनय और की समनता से रहित लगती है कि कि

विषयीचुगीन तपि परिशीप रचित ' प्रियप्रवर्त ' के ललाटों में (राजिनी सुखलला-
की प्रभा) या वैशिष्टी उत्पन्न गुण्य के ललाटों में (ज्योतिषितललाटी ' की
प्रवीण) द्रष्टव्य है ।

त्रिमा-यद का लोप और ललाटों का प्रवीण भाषा की
अद्भुत कलाकार शक्ति है संयोजन करता है । ' नील का गजैव-नवर ' की भाषा
की गुँज-सुगुँज को भी स्वर देता है । ' तसिज्याम्यारणील ' में जो अमानक चित्र
व्युत्पन्न है, जो शकारबहुला साधारण कर देती है। ऐसी भाषा की रीति में हमें
बोला पता मानों प्रकारान्तर से काव्यभाषा की कलाका को भी उद्घाटित
कर रहे हैं । ' प्रति-मठ-परिवर्तित - व्यूह-मेद-शोर-तूह ' अपनी कलाकार-शक्ति
द्वारा एक विशाल की राशि को लगी में लीने हुए है - कुछ चिह्नता लोपवर्णक
है, जहाँ किसी छूनीकितता लीकित है, व्यूह सीधना में प्रति पठ परिवर्तन
करना पड़ता है, शब्द की प्रत्येक पाठ को विरुद्ध करना पड़ता है । अन्तर्गत
आधात-प्रत्याधात में चानुका दुख प्रस्तुत करती है । इन दो पैरियों में लो-
विगम के फल को शब्द है, उनमें परस्पर अन्यथात्मक साम्य है, जो विशिष्ट
वृत्तिवर्धिता का निर्माण करता है ।

' व्यूह ' , ' तूह ' , ' प्रत्यूह ' और ' हूह ' की उच्चारण-
तत्त्वता द्वारा एक शक्तिमय वातावरण की दृष्टि होती है । ' प्रत्यूह ' में ' यु '
पर जो कलाघात है, और उसके बाद लड़ विराम की योजना है, वह तत्पुत्र
राज्यों के विरुद्ध धानर-रौना के जन्मिमान को वाणी देती है । ' प्रत्यूह ' के
पहले जो ' विरुद्ध ' शब्द है, वह भी अपने तत्पुत्रप्रयोजन में प्रतिकार की
व्यंजना करता है । युद्ध की भीषणता की एक माला कपियों की निरालाहट
में मिलती है - ' हूह कपि विगम हूह ' ,

यहाँ ' हूह ' का प्रयोग ही कवि की विशिष्ट भाषिक
दृष्टि पर हूह लोपी को मजबूर कर देता है । इसी विष्ट, तत्त्व-प्रधान शब्दावली
के बीच ' हूह ' का तत्त्व और अन्यथात्मक शब्द कवि के वातावरण का
बोला है । जब तत्त्व प्रयोग में तो निष्कात है ही, किन्तु तत्त्व की समता
को भी अपने स्वरान्वाय नहीं दिया है, और न ही तत्त्व के उस विशाल साम्राज्य

मैं लक्ष्मण की रस्ते में उनके वाणिज्यात्म्य में किसी प्रकार के संशय या शींनता का अनुभव किया है। जो यहाँ निराशा करने लगामनमानियों को यह सीख देता प्रतीत होता है कि शब्द महत्वपूर्ण नहीं है, बल्कि संदर्भानुसार उनका प्रयोग महत्वपूर्ण है। तत्पश्चात् लक्ष्मण की दृष्टाष्ट है कि नई जी-वाग्मता उत्पन्न हुई है, पिछले वाग्मतास्थार जाने पछर केवल तार भुक्तिगोप की लोक कथितानों के शब्द-प्रयोगों में होता है। तारी की पंक्तियाँ इस प्रकार है -

विष्णुराज-महि राजीवमयन सा-सत्य-भाण
छोखि-छोचन-रावण-मदमोचन-भविष्यन्,

यहाँ राजीवचन्द्र राम की पराक्रमी और उद्यमशील शक्ति का
चित्रण हुआ है। 'विजयपुरी' का उत्तम चन्द्र-श्रीराम की शक्ति
के निरूपण का दृश्य प्रस्तुत कर देता है।

राज्य-राधव-राज्य-वारण-नत-पुन-प्रहार,
उद्धत उद्गापति भद्रिदत-नपि-यत-यत-विस्तर,

स्थिति किसी विषय है, उसे यदि वे अपनी ही संज्ञाप्रज्ञा से स्थापित किया है। रामव विषय प्राप्ति के लिए हर तरह से प्रयत्न कर रहे हैं, पर रावण उनके हर प्रयत्न को विफल कर रहा है। इसी कार्य में दो प्रहर बीत जाते हैं। पंक्तियों का प्रवाह द्रष्टव्य है - "रामव-रामव-रामव-रामव"। जातिरिक्त ध्वनि-ध्वजा में निराशा मौलिकता का परिचय देते हैं। यहाँ जा "के स्वर-विस्तार द्वारा व्यंजना में स्फूर्ति लायी है। दीर्घ-स्वर का प्रयोग भी रामव के दीर्घ प्रवाहों और रावण के वचन-श्रृंखला को स्वर देता है।" उद्धृत "और पदों में अपनी ध्वनि-संज्ञा से उत्पत्ति की प्रचण्ड शक्ति का उद्घाटन करते हैं। इस दृश्य की परिणति राम की निराशा पर स्थिति और लालच दात शरीर में होती है :

समीक्षा-राम-विश्वविद्यालय-शर-म-भाव,
विद्यालय-शर-म-भाव-शर-म-भाव,

यह विश्व कलकरीत वाला है । राम के परम्परागत सर्वज्ञत्वमान
जब की भी भौतिकज्ञानिक सत्य के ताने जाल में लौकिक कर दिया है । वायुनिक

संवेदना के निष्ठ बाग की जितनी सामर्थ्य का प्रकटन भिन्न में है, उसनी भावबहुलत्व, जैसे, परम्परागत राम के भिन्न में नहीं । भाषिक संवेदना की दृष्टि से हम पंक्तियों की चिह्नितता उनके नाद-सौन्दर्य, प्रकटन वर्ण-सौन्दर्य में जो है ही, साथ ही छोटी-छोटी शब्दों की निष्ठ निष्ठ के कारण सज्जित-सौन्दर्य का एन्विष्ट हो जाता है । 'अन्विष्ट' में राम की स्वयं प्रकाश की व्यंग्यता है । 'अन्विष्ट राम' के बाद विराम के स्थिति में उन वंताप की अभिव्यक्ति होती है । 'विद्वद्भिः विद्वद्भिः' में जो राम के शब्दों की प्रकट अभिव्यंग्यता है, जो 'मो नाव' में उनके शीघ्र होनेकीमात्र । जो ध्वरे के निष्ठ बाग दोनों एक परस्पर टकराहट के एक गम्भीर जो की गूँज उत्पन्न करते हैं, जिसमें राम के पीछे, उनके गुरुशायी के जो परस्पर विरोधी शब्दों की व्यंग्यता है । एक में पराजित है, उन्माद है ; ध्वरे में शीघ्रता है, आचारी है । ध्वरे पंक्ति का 'विद्वद्भिः' अपनी कनावट में संयुक्त है, और उन्माद-युक्त वह संयुक्त शब्द संयुक्त विंग्य की अभिव्यक्ति करता है । वस्तुतः शब्द की गूँज उनके ध्वन्यात्मक निरूपण का जीवन है ध्वनिमय रूप में घुड़ी है ।

'विद्वद्भिः' की वर्ण-संघटना एक साथ प्रयोजन से कवि ने की है और उस प्रयोजन में वह कृतज्ञान भी हुआ है । कवि और शब्द जो ही है संयुक्त वह आविष्कार मस्ती में यही बात कवि ने ही है यही है :

It would follow that it cannot be the management of the sounds alone, which produces the enhancement of meaning, which words in a poem gain. The meaning of the sounds are also present and cannot help but play a part.¹

'विद्वद्भिः' में ध्वन्यात्मक दृष्टि से संयुक्तता के कारण की विकार उत्पन्न हुआ है, वह भी विद्वत् राम की स्थिति को ही पूरती करता है । राम के शब्दों में बाग्य विंग्य के कारण लड़ी है एक वह रहा है - 'विद्वद्भिः-वत

जौदण्ड-मुष्टि सर-रुधिर-प्राप " अनेक विपरीत-भाव का संश्लेष यहाँ भी प्रष्टव्य है । यह जौदण्ड-मुष्टि " का लीर कपी-प्रयोग यहाँ राम की शूरता, दृढ़ता को अभिव्यक्ति देता है, वहीं विद्वान् " लीर " सर-रुधिर-प्राप की तीन स्तिवि का शूरता को, जो दृढ़ता को समीर कर देती है । निताला में विपरीत भाव के लो रुढ-प्रयोग उनकी भाषा-भाषा के परिभाषा है ।

युद्ध-प्रांग में जब वागर-व " की प्रतिक्रिया का चित्रण होता है -

रावण-ग्रहा-धुमिर-मिह-वागर-का-का,
मुचिस्त मुग्धीवाङ्म-भीमण-गवाता-स-स,
वारित-भीमि-मलमति-अपिस्त-मल-सौध,
गपित प्रज्यामि-सुअ-सुमत्-केक-प्रवीध
उद्गीरित-वह्नि-भीम-सक-अपि-पतुः-ग्रह
शानकी-मिह-उर-आतामा-रावण-भावर ।

रवि युग अन्त " से वाते हुए वास की परिभाषा यहाँ वाता है । रावण के वातेक से मिह समुत्ति वागर-भीमा के भाव केक सुमान की प्रवृत्त है । उनके व्यवस्था का को को में संश्लेष भाषा का अभिव्यक्ति किया है । प्रत्यक्षातीन समुद्र के तद्वत् गवन उनके पीरुण-भीम-अपि-सुमत्, उनकी प्रतिरोधी से जुकने वाली दृढ़ता को प्रतिक्रिया करता है । मिह का वेणम्य भाव प्रष्टव्य है : सुमत् केक प्रवीध ,

इसी लीलाछ, इसी वातेका के मध्य सुमान-सूक्ष्म स्तर पर घटना निष्क्रम्य है । लो सुमान का विशाल पवित्र की भीति प्रतीत होती है, जहाँ से ज्यादाुती की लम्बे निकलती हैं । जो लीर भी स्तर पर गिराता की घटना निष्क्रम्य नहीं होती, प्रतिरोधी से जुकती रहती है । यह गिराट दृश्य की मनोवृत्ति के फलस्वरूप संकित हो गया है ।

" शक्ति-पूजा " के का वारंभिक रूप की भाषा पर बाधोप भी हुए हैं । नन्कुलार बाधोप की अनुसार " यह अधिक सरल और संकुचित भाषा में लिखी या संकित की । शक्ति पूजा के प्रारम्भ में भाषा एक ऐसी कथायुक्त है,

विशेष समीप बैठ कर कह रहा था कि निराशा ही भी ऐसी भाषा सिद्ध हो सकती है ।^१

वस्तुतः जो वाचार्थ वाच्यार्थ के प्रभाव का नाम दिया है, वह सदा की सौम्यतापूर्ण संभावनाओं के उत्प्रेरित भाषा है । निराशा की भाषा में उलझा-झुलझा का प्रश्न क्षणिक है । जो वाच्यार्थ जो वे कुछ क्षण जटिल प्रक्रिया के बाद की काफी बारीकी से सूझना है, जो कि प्रेमचन्द और पश्चिमी शरण गुप्त की तुलना में प्रभाव की जटिल रचना-प्रक्रिया की उत्पत्ति करते हुए उन्हीं कहा है - ' बड़े जीवन-प्रश्नों को हल में लेना, मेरी सा भाव-भाषाओं और सांस्कृतिक परिवर्तन के फलस्वरूप उठी हुई जटिल समस्याओं का निरूपण करना, व्यक्ति, देश और जाति के जीवन के पृष्ठ-भाग वाच्यार्थों की उद्घाटित का सपना, सारांश यह कि जीवन के गहर और गहुरी भाव-प्रति-पातों और विस्तृत जीवन-प्रश्नों में मद-मद का आनन्द उठानों को निश्चित करना, उन्हें समझना और समझी कहा में उन सब को समीप करना गुप्त की और प्रेमचन्द जी की साहित्य-रीति के बाहर है ।^२

कहा होता, जो वे निराशा की सा कविता की भी मेरी सा भाव भाषा को समझ कर मुझ-प्रसंग में प्रयुक्त उलझे जटिल शब्द-प्रयोगों की व्यवस्था की जायेगी करते । इस संपूर्ण शब्द की संश्लिष्ट शब्दावली समझ की मूल भाव-स्वकता का प्रतिफल है । यह बात ही, उनकी वामर रीति की संकुल मनःस्थिति को सुनिश्चित करती है । कवि यह जानता है कि मुझ जीवन की एक विशेष स्थिति है, सामान्य नहीं । जो वे वस्तु भाषा के एक साधन रूप का उचित प्रयोग किया है । जो कवि की साहित्य स्वेच्छापर या कलाकार की दिताना होता, तो वह संपूर्ण कविता में भाषा का यही रूप रहता, कदाचित् ऐसा नहीं है । जतः कार्त्तिक शब्द की भाषा की एक साधन प्रयोग का समझ समझना चाहिये । यह निराशा की साधना का सामान्य बाधक नहीं है ।

१) कवि निराशा, पृ० ११०

२) कवि प्रभाव, पृ० ६

(२६६)

जब उस और विरोधी विष निराशा प्रस्तुत करते हैं, किसी सुतोपरान्त शिविर की और छोटती हुई दोनों पैनाली की भिन्न मनःस्थितियों का ज्ञान हुआ है । आरम्भिक विकट समाप्त-बंध के बाद राजा का यह लक्ष्य प्रयोग भी संधि के बाद उपराम का बीज है ।

लौट चुक । राजा पद-तल पृथ्वी टकमल,
विष गहोलास के बाग-बाग आकाश विहल ।

और फूटती और वानर पैना है ।

वानर-बाहिनी चिन्न, उस निष-मद-वर्ण-चिन्न
चल रही शिविर की और स्थविर-दल ज्यों विभिन्न ।
प्रशमित है वातावरण नमित मुल-सांध्य कमल
छमण चिन्ता चल पीछे वानर-वीर गमल ;

हृद-गति के दो रूप प्रतिद्वन्द्वः एक में टकमल विष विहल
और कमल-सीत, हलके-कुलके शब्दों द्वारा राजाओं के गहोलास को मूर्त कर
दिया गया है ; दूसरे में हृद की बौद्धिक गति वानर-बाहिनी की चिन्न
मनःस्थिति को स्थापित करती है ।

स्थविर दल की उममा पूरे वातावरण को एक वैराग्य-भाव
में संयुक्त कर देती है । छमण के छिन्न नमित मुल सांध्यकमल का विशेषण
उनकी शीर्षमत्ता के साथ संध्या-काल की भी व्यंजना करता है । सूक्ष्म स्तर पर
यह विशेषण निराशा को स्वर देता है, जिसका प्रगाढ़ व्यंजक बगी राम के
चित्र में ला जाता है :-

रघुनाथक बाग कवनी पर नमनीत-वरण
रत्न धनु-मुण है, कटि बंध प्रस्त-तुणिर-वरण,
बुढ़ षटा-मुहुट, ही विषयीस्त, प्रतिष्ठ है तुल
फेला पृष्ठ पर, बाहुनी पर, बदा पर, विपुल
उत्ता ज्यों दुर्गम पर्वत पर भेलावकार,
कमली दूर ताराएँ ज्यों ही कहीं पार ।

सुनायक के नवीन-भाषा धनी पर है। पक्षों की वाक्य कीलकता और कठोरता के संघर्ष के कारण मान्यता का उदय है। यहाँ विचारों के रूप पर नहीं बल्कि विचार भाषा की गुणवत्ता के कारण ही हमें विचार प्रकाश का, परिभाषित रूप को धिक्का दिया है, किन्तु उनके बारे में विचार किंग के प्रयोग से राम की विविधता, उनकी व्यक्तित्व, उनकी निष्ठाता तक सीमा ही उठती है। दुर्गम पर्वत पर नैराधिकार (तैयारकीन अकार नहीं, यन अकार-घोर संघर्ष) की तरह नाम की जटायु खीर के विभिन्न व्यक्तियों पर विचार नहीं है। खीरवर्षों का पृथक्-पृथक् उल्लेख फैला पृष्ठ पर बाहुली पर, कुत्ता पर, बूढ़ा बूढ़ा पर वस्तु व्यक्त का:स्थिति के प्रकार को अनुपम व्यक्तित्व करता है। इस ही संकेत में कई विचारों के साथ पूर्वकालिक प्रियाओं का प्रयोग वाक्य-विन्यास में स्वनात्मक हीरोइन को अनित करता है और कहना न होगा कि यह विचार-विचार वाक्य-विन्यास राम की शारीरिक विविधता और मानसिक विविधता को ही प्रतिबिम्बित करता है। वाक्य-विन्यास और संवेदना का संयुक्त संघर्ष भाषा के साथ गहरी स्तरों पर प्रत्यक्षीय स्वनात्मक स्थापित कर सकता है। राम के खीर में दुर्गम पर्वत की कल्पना बड़ी विराट है, इतना बाहुल्य संयुक्त व्यक्तित्व भी अकार की शक्ति से समर करता हुआ पराजित हो जाता है। निराशा ने सिद्धि को ही नहीं, साधनायत्ता को भी उसके पूरे विस्तार में देता था, जिसका तात्पर्य यह गुरु-मीमांसा किंग है। वह पर्वत भी ऐसा है? दुर्गम। फिरोजपुर का प्रयोग निराशा जितना शीघ्र-समकाल सब करते है, यह प्रत्यक्ष है। 'नैराधिकार' में दीप संघि पर बाधारित समार भी अकार के सर्वग्राही प्रभाव को स्वर देता है। यह प्रकारान्तर है किंग के संघर्षों से शुरूआती भाषा का ही प्रतिफल है। एकी और अकार के मध्य प्रकाश के नाम पर दूर कहीं ताराएँ चमक रही हैं। राम के नयनक्षय के छिपे छिपे में यह कल्पना की है। किंग की कल्पनात्मक पक्ष और नीतिज्ञ व्यक्तित्व का यह भी बढ़िया उदाहरण है। कहना न होगा कि यह प्रकाश उस अकार की सत्ता को, निराशा की व्युत्पत्ति को और प्रकाश कर देता है। मानव के मन में कई पराजित-व्य-ग्लानि, व्यक्त-व्यक्तता, शीघ्र है; वहीं वाता, वातावरण की भी गुंजायमान है। पर्वत की ने कहा है :

बुलार वातावरण का ध्यान ।

राम की अस्त-व्यस्त स्थिति की अस्मानित कल्पनाओं में एक उज्ज्वल चित्र और भाषिक वर्णन की संपूर्ण प्रकृति की दृष्टि है उत्तरीय ३, जिसमें किम्वदन्त पटा मुहुर, दात-विजात और, विजुल भोजनकार, दुर्गम फल, पुर चमकीली की लहराई-नाम मास्तर निहार (उज्ज-उज्ज नहीं) एक विराट् ली की दृष्टि करते हैं। इस भाग में चित्र का यह स्वरूपण प्रयोग है। राम और उनकी वास्तविकता के एक संतुष्ट वर्णनात्मक दृश्य के बाद प्रकृति की अभाव प्रकृति में राम-या अधिक सुख स्वर पर एकता में एक गहरी भाषा मान के मन का बड़ा प्रभावशाली चित्र निराशा ने प्रस्तुत किया है, जो अविज्ञा की महाकाव्योचित गरिमा प्रदान करता है।

हे क्या निरा, उज्जता गगन का जलकार ;
तो रहा निरा का नाम, स्तम्भ है कवन तार,
अविज्ञा गरज रहा पीछे तन्मय निराश,
मगर ज्यों आन-मग्न ; पैरुत जलती मशाल ।

निराशा की प्रतीक-योजना वस्तु-निरोधता नहीं होती, जैसा कि पंत ने बहुत देता जाता है, जो विजुल बाहुल्य दृश्य-निर्माण में चित्तस्थ है। जलकार का यह दिग्गम्यवापी विस्तार और प्रकाश की एक हल्की रैसा की उत्तरे टकराष्ट मानवीय जीवन के उत्तरे संघर्षों से संपूर्ण है। राम के समीपवर्ती वातावरण की अमानक निस्तब्धता उत्तरे राम के संस्क्रुस्त मानव की स्वर देती है। इस मानवीकरण न बहकर जीवन और प्रकृति का संश्लेष करना अधिक संभव होगा। अभावस्था की राशि है, दात जिम्मी गीर है, उसे उत्तरी ही संश्लेषता है कहा गया है, पर वह संश्लेषता प्रस्तुत संघर्ष के साथ संयुक्त होकर गहरी व्यंजनाएँ उद्गुप्त जाती है। "हे क्या निरा" में शक्ति ने क्रिया-मग्न का पछे ही प्रयोग कर दिया है। उत्तरे बाद बड़े-विराम की निरोधता की "क्या" की अमानकता पर ही एक दाण रुककर लौकी की शक्ति कर देती है। क्रिया-मग्न का आरम्भ में यह प्रयोग नाटकीयता की दृष्टि करता है। "क्या - निरा" का सूर्य और बन्द का भिन्न होता है और जलकार-या कोई अवस्था का जाती है।

क्यों राम और राम-ग दो शक्तियों के संघर्ष की भी कवि प्रकट

व्यंजना करता है। पाणि का पूरा जल वहीं 'जलानि' के वातावरण के समुद्र है। वायुवादी वायु सभी तादात्मिक प्रयोगों के लिये प्रसिद्ध है। एक सड़िया तादात्मिक प्रयोग जल में उगलता गगन जब 'जलानि' के जल में डिया है। गगन मानों दैत्य है, जो गहन जलका डक रहा है। निगलता की भाषा-विशिष्टता उनके संज्ञा-स्यों में ही नहीं, उनकी ज्ञान-गत प्रयोगों में भी है, जिसका एक स्मृत्तीय रूप 'उगलता' में द्रष्टव्य है। 'उगलता' भयावह विष की गृष्टि करता है, जो गगन (दैत्याकार) का भयानक जलका जो गहन नहीं कर पा रहा, बला-जिहा के नाश कर्म होत्र के जलानि निगलन कर रहा है। जो घन जलकार (जिहा काहिदास ने सुझाव जल में सूचीय जलकार कहा है) के तागमन में पृथ्वी की क्या क्या होगी? जो 'जलानि' का जलानि में कर्तृवायु का जोष भी चरित करता है कि एक कुछ अस्तित्वहीन होता जा रहा है। पवन का संचरण बंद हो गया है, मानों प्रकृति भी विकसित हो गयी है। स्तब्ध है पवन चारों - स्तब्ध में जो जल-जल है, उगलता स्थान अन्य कोई पदार्थ नहीं है सकता था। नाश के इन भयानक प्रतीकों के साथ विशाल समुद्र का गहन वातावरण की अतिरिक्त भयानकता प्रदान करता है :-

‘अतिरिक्त गगन रहा पीले अम्युधि विशाल’

‘अतिरिक्त गगन’ भयानकता में वहीं धिराम को स्थान नहीं, उगलता चक्र संवित करता रहता है। इन्हीं कुम्हनों के मध्य धूर के लिए ध्यानस्थ योगी के का जल भी मन की तिरमिठाष्ट के कर देता है। चन्नाटा और वास्वर हो उठता है।

जल ध्यान-गगन धूर के विरोध में जलती मलाह की प्रकर पैना जल की जलका हायाँ उद्भूत करती है। 'उगलता' के जलित विश्लेषण में कहा गया था कि जो जलकार जो गहन न करने के कारण बाकायद उसे पृथ्वी पर उगल दे रहा है। जिस जलकार का जोष दैत्य रूप, वहीं गगन नहीं उठा बाया, उगलता घायना एक जलती मलाह कर रही है। जल धय के कारण जलना कर्तव्य नहीं होड़ा, जलानि विशा का जलानि ही जुका है, पवन-संचरण रुक गया है। जिस जल में प्रारम्भ में जलकार धन जलकार की जलका का जलानि 'जलानि' बल बायल

का विश्व जीवा था, वही एक प्राणी भूत में प्राणी समस्त भेष्टा निहित कर
तकता था । इस प्रकार काय है कि केवल प्राणी भूतों का एक विश्व वैश्वानर
के नाम जो जो करता कर देता है, भी मोत जी की जीवित है :

कनौपुर के खार का प्रारंभ तीन बैरा प्रशान्ति की रक्षा के लिए,
पंचा प्रशान्ति की रक्षा के लिए । (" एक बाग ")

जहाँ गलन नीरवता में फणीशुर का स्वर विरोध " बाहर ऊ नीरवता को घनित तान का फैलाए । फिर निराशा की उमरुं का बाहरी गीतों के वन्ध्यानुग्रह " लंकार " , " चार " , " विस्तार " और " सारा " भी अपने स्वर-विस्तार से इस लंकार-स्य वातावरण की नीरवता को और गह्र बना देते हैं ।

मन विष्णु के इती विराट् स्वरों की गुणा में एक मन्त्र की
किरण भी लक्ष्मी है, जो इती दिगन्तजगदी लोकार में राधिका की आत्मसूत्र
तथा निश्चित हो, जोर लोटी-सी मन्त्र के लघु विषय में राम की जा समझ दीन,
किन्तु उसके विषय से बाह्योपित मनःस्थिति को स्वर भिन्न हो । तथा लक्ष्मी
के लक्षण का निराकरण ने यही महारथ में समझ लिया था, जिसका प्रमाण लक्ष्मी-
प्रसन्नता लक्षणों के विराट् विषय है । लक्ष्मी लोकार जोर उन्हें लक्ष्मी
प्रकाश का उल्लेख राम के शरीर की दुर्गम मन्त्र से लक्ष्मी के प्रकाश में भी जाया है ।
लक्ष्मीप्रकाश के विस्तार में लक्ष्मी की लक्ष्मी तथा जो ये प्रतीक लक्ष्मीप्रकाश में
है । लक्ष्मी राम के मन की लक्ष्मी को लक्ष्मी ने लक्ष्मी के लक्ष्मीप्रकाश में :
है :

स्थिर राखेन्द्र को खिटा रहा फिर-फिर एतम,
रह-रह उठता का जीवन में गायन-कम-कम,
जो नहीं हुआ जाय तक प्रिय रिपुदम्य-मान्त,
एक भी व्युत्त उदा में रहा जो दुराग्रान्त,
कह छहने को ही रहा विरक्त वह कार-बार,
कामर्ष मानता का उद्यत हो हार-हार,

एक और मनुष्य में वात्मविश्वास निहित होता है, कुदरी वीर संख्य । इन दोनों की दृष्टादृष्ट का कविता में निराळा ने प्रस्तुत की है । ध्वनिश्री के द्वित्व प्रयोग की मनाःस्थिति की सेवा, वाङ्मय का गति-चित्र निर्मित कर

होती है । राम के पूर्ववर्ती हनुमान्नाम के विरोध में काफ़ी बड़ी भावपूर्ण मन उषत हो छार धार " प्रवीण भावक के मन में एक विशिष्ट कल्पानुभूति और पीड़ा का भाव उद्भूत करता है । इसी बात नाटकीय फ़ैलाव-वैद्य यति ने बिनाका स्वता को स्तुत्याभास कहना की ओर मोड़ो है, फिर राम के संज्ञ-ग्रस्त मान्य हैं नीला का किंच उतरता है । अन्त में अपनी ही प्रकृति नवीनतामय सत्य है, ऐतिहासिक ही विशिष्टता यह है कि प्रकृति और मानव-दृश्य के मादन-भाव को जीवित करनेवाला यह किंच पूर्ववर्ती युद्ध और उसकी भयानकता के विरोध में नीर भी सपीय हो उठता है । कल-वाटिका में राम और नीला के कर्तांतरात् मिलन में बराबर प्रकृति भाग लेती है :-

नयनों का-नयनों से गोपन-प्रिय सम्भाषण
पलकों का-नव पलकों पर प्रथमीत्वान-नाम
कौंपों दूर पितृत्व-करते परान-सुख,
नाम-सम-नवगीका-मरिष्य, तल-कल-नय,
ज्योति-प्रपात-स्थायि-शांत शवि प्रथम स्वीय,
वाक्की-नयन-नमनीय प्रथम कमन सुरिय ।

कमनी काव्यभाषा में बिनाका भयानक और कौंपल दोनों के चित्रण में समान और तल्य कम है कहा है । मुहु शब्दों की पैरी और लय की क्लृप्तकता एक पुनरुक्त वातावरण की पूर्णि करती है । परस्पर दृष्टिपात् की कौंपल स्थिति को शवि ने बड़ी संवेदनशीलता से चित्रित किया है । राम और सीता के इस प्रथम, किन्तु आत्मीय दृष्टिपात् पर प्रकृति भी निरपेक्ष नहीं रहती । मनु और बदा के मिलन में भी प्रकृति कैरी ही मादन भावनाओं में संयुक्त हो जाती है :-

मनु परसती धियु किरण है कौंपली सुझार,
कमन में है पुनक मर, कल रहा मनु-नार,
तुम समीप, लबीर कल बाज क्यो है प्राण ?
कल रहा है किंच सुरमि है पुनक होकर प्राण ?

(" काव्यावली " , पृष्ठ ६७)

निराजा के उदात्तमित्र मित्र के चित्र - निराजों के लौह,
 पराज-समुदाय के कर्तव्य - में ऐतिहासिक रूप में राम और सीता का विविध त्रिभाषी
 प्रतिप्रियाओं की व्यंग्य चित्रा बना है । करते पराज समुदाय में उदयना प्रयोग
 एक बाहुगुण चित्र की सृष्टि करता है । गाने का नम जीता - नरिसम में जो
 प्रेमाय उदयता है, प्रेमायुता है, वह प्रेमाय की नम प्रेमायुति के विरोध
 में बड़ी भावना, गर बौद्ध प्रयोग होती है । यदि जो स्वनिमित्त की 'मित्र प्रेमा'
 कर्म ऊर्जा प्रेरित में उदय गत्यात्मक है कि भगवान् जीर पुनः जीवों
 वातावरणों की तत्पुन्य व्यंग्य करता है । ये दो चित्रों प्रष्टव्य हैं :

ज्योतिः प्रभात स्वर्गीय-शास जय प्रकाश स्वीय,
 जायकी-नका-समीप प्रकाश संज गुरीन ।

जायकी के नकनों का प्रकाश गतिशील कान (यहाँ शृंगारमाय की
 चित्रा सुन्दर ऐतिहासिक व्यंग्य है) जो कर्म की गति है भी अपना समीकरण कर
 लेता है । ज्योतिः प्रभात- स्वर्गीय और प्रयोग गाने वृक्ष जो दिव्य स्वर पर
 पहुँचा देता है । स्वर्गीय (उदयता की व्यंग्य है) प्रकाश का प्रीत जो जो
 यदि में फूट पड़ा हो । कर्म समन्वित जीर गत्यु मायुता में मुक्त जाकि
 स्मृति-चित्र में छाकी संग्रहना की जा सकती थी । शृंगार-चित्र निराजा को
 संपूर्ण कलाकार ही प्रस्तुत कर सकता था ।

स मित्र-चित्र के पश्चात् राम की वीरमाय त्रिभाषी-प्रतिप्रियाओं
 के माध्यम से मानव-मन में एक काठ में ही उठते विरोधी भावों का चित्र प्रस्तुत
 करके निराजा ने संश्लेष भावलीन की एक रागमाज तैयार की है :

सिहरा तन, दाणपूजा मन, लहरा समस्त,
 हर जमुन्दु की पुनवारि ज्यों उठा हस्त,
 फूटी स्मिति सीता-ध्यान-लीन राम के स्वर,
 फिर विश्व-विषय भावना हृदय में बाँध भर,

यहाँ शब्दावली का कला रूप बाँधका से विरहित, विषय भावना
 से संपन्न राम की विविध मुक्त स्थिति की व्यंग्य करता है । अपनी विषय-भावना
 में (जो वस्तुतः सीता की 'पुनारिका-वर्ष' की स्मृति से राम के विविध-प्रस्त

मानस में उत्पन्न हुई थी) के अमानक उपनीषादों की रत्न की भाँति समझे जाती हैं ।
 इस उत्पत्ति-मानस को देवी का पश्चिमावृत्तिक शक्ति का प्रकार समझ कर देवी है,
 का द्रष्टव्य है :

किन्तु देवी भीमा मुनि काज रख देती जो
 बाष्पादित तिले पुषि तन्मुख समग्र नभ जो,
 व्योमिन्ना कल तल्ल डुल-डुलकर पुषि शीघ्र
 या महानिद्रा उस मन में जाण में डुल हीन ।
 उस शैलाडुल जो गये बलु-कल शेष-अन,
 तिल गये डुली में सीता के रामस्य नम ।

देवी-रूप की यह विराटका और प्रकटता किन्ती करनीय है, उत्तरी
 ही राम के छत बाणों की श्री-सैनता भी । सुख स्तर पर पश्चिमावृत्तिक शक्ति
 के सुखी डुल मानस का बिना मानस का मानस है । ' बलु-कल शेष-अन ' के
 साथ उस शैलाडुल हो गये ' का प्रयोग की विपरीत स्थितियों की व्यंजना करता
 है । बाद की पंक्ति ' तिल गये डुली में सीता के रामस्य नम ' का बाष्पादित
 गोन्ध्य लुप्त है । जो सीता के रामस्य नम ' राम के मन में निश्चित बाणों
 और उल्लेख के पाणों को डुली के दे रहे हैं, जो देवी की संपूर्ण पश्चिमावृत्तिक शक्ति
 के मुक्तकाल ' मानवीय प्रेम की सशक्तता के रूप में सीता के रामस्य नम लड़े हैं ।
 निगलता के लीक प्रयोगों में सांस्कृतिक लक्ष्य विज्ञता में निश्चित है । यहाँ रामस्य
 नम भारतीय मारी की निष्ठा, बाष्पादित समर्पण और स्नेह को ध्वनित करता
 है । इसी प्रयोग में बाष्प राग ' की वे पंक्तियाँ स्मरण हो जाती हैं, किन्तु
 ' पुष्पित ' शब्द का प्रयोग इसी प्रकार की ली-बायायें उद्भूत करता है :

उस वरुण्य में देवी प्रिया-बहीर
 किन्तु पुष्पित दिन अब तक है व्यर्थ -

• ' रामस्य नम ' कल गल में लकीव करता है सीता के उन भवों
 को, किन्तु यहाँ राम का संपूर्ण व्यक्तित्व बाधा रखा है । ' तिल गये ' प्रिया य
 में अब बंकिम गोन्ध्य है, जो बाष्पादित बिना की बाधा पिता देता है ।

वीरगरी और ठीक उसी विरोधी प्रतिक्रिया द्रष्टव्य है :

फिर पुनः- 'छ' रहा कटुहास रावण छ-छ
भावित नयनों से एक गिर दो मुक-दल ।

सारी मनःस्थिति की परिभाषा इन दो मुक-दलों के गिरने में होती है । यहाँ भिन्नता का अर्थ है । इनके बीच भावार्थ के बीच दो लँगू गिरा है । रावण में 'छ-छ' कटुहास के अन्तर्गत में इन दो मुक-दलों के गिरने का भिन्न विपरीत-भाव की दृष्टि करता है ।

सोफार के कटुहास -म में दृष्टि की प्रत्यक्ष प्रभाव में की है :

‘सोफार के कटुहास -मी’

निराशा के कटुहास के प्रयोग में एक अजीब लीफनाक -सा भाव निहित है ।

‘फिर पुनः ‘छ’ रहा कटुहास रावण छ-छ -वाक्य-ध्वन्या की महीनता यहाँ पैसी जा सकती है । कवि नादानुरंजित ध्वनियों में ली की बारीकी कराकर ध्यान में रखता है । ‘छ-छ’ ध्वनि का रावण की सामरिक शक्ति के प्रान्त में कड़ा-ही सामरिक प्रयोग हुआ है । जो ‘छ-छ’ के विरोध में दूसरी पंक्ति जाती है :

‘भावित नयनों से एक गिर दो मुक-दल ।’ ‘छ-छ’ और ‘मुक-दल’ शब्द की दो तुल्य नहीं है, उन्हें मानव-जीका के दो परस्पर विरोधी दृश्य अपने पूरे विस्तार में संक्षिप्त है । फिर ‘मुक-दल’ के पूर्व ‘एक’ की जो लौकिक तुल्य है, वह ध्वन्यात्मक वातावरण की भावात्मक वातावरण से पूरी तरह जोड़ जाती है । शब्द, ध्वनियाँ और ली - सब परस्पर संश्लिष्ट हो गये हैं ।

इसके बाद एक दूसरा दृश्य सामने आ जाता है, जो शक्ति-सूक्ष्म निराशा की मनःस्थिति के सर्वथा लक्ष्य है । राम के अनन्य सेवक लुमान के विविध कृत्यों के माध्यम से कवि ने जो पराक्रान्त शक्ती की उद्बुद्ध करने की धृष्टा की है । राम के ब्रह्मत्व की जो परिणतता लुमान ‘सुग’ अस्ति-नास्ति के एक रूप, गुणगण विविध में करते हैं, वह वस्तुतः उनके वाग्वानी शीघ्र-भाव के उत्पन्न के लिये है । कही पक्ष लुमान का राम के लुमनों पर किंचित भीतर डग से विचार करते हैं, तो उनके अन्तर विच्छिन्न प्रतिक्रिया होती है :

ये ऋ राम के वाते की मन में विचार,
 उल्लेख हो उता-उल्लेख-मैल सागर पार,
 ही स्फुरित प्रमद उमंगत विता पाता है बुलु
 वक्रवर्त पर वक्र वाण की उता वलु,

ये ऋ राम के पर भावित कर्मी में सफरगिर की बुला-क
 के निराख विचार विता पार, ही न की मुला-करी के उल्लेख में निरुपान की
 मस्तकपूर्ण स्थिति स्पष्ट हो जाती है । राम की निरुपान मानवीय शीघ्र ही
 मस्तक है, उमंगत मान बुला की होता है । यहाँ के निराख की वाक्यान्ता
 फिर सफरगिर के पर उल्लेख है, क्योंकि उी बुला-करी का उल्लेख करना है ।
 'सागर पार' का स्वर-विस्तार विराद भाव की व्यंजना करता है । उल्लेख की
 गतिशीलता में बुलु ही जाती है :

सत घुमावटी, तंग-मंग उल्लेख वक्रवर्त
 क-राशि राशि-क पर वक्रता साता पार
 लोडता मंग-प्रतिमं धरा, ही स्फुरित-वक्र
 दिग्विपथ का प्रथित समर्थ वक्रता समक
 सत-वायुवर्ग-क बुला वलु में वक्र-भाव
 क-राशि विपुल मय निता वक्र में महाराव
 वक्रवर्त का मन बना प्रमद की, महाराव
 पल्लव, सफरगिर बुला कर उल्लेख ।

सकल तरंगना के साथ वाक्य के इतने विस्तृत विस्तार की
 तैमाजना होती कवि की ही विशिष्टता है । पूरे वक्र में एक मयावह विषय की सज्जा
 हुई है । प्रकृति की विराद पृष्ठभूमि में उल्लेख, लोडता का यह चित्र भी निराख
 की ही सफरगिर कल्पना, उल्लेख, वक्रवर्त सज्जात्मक ऊर्जा की व्यंजित करता है ।
 बुला का वाक्यान्त-मय वीर प्रकृति में विदा-म-वीरों का भाषा का नामता
 द्वारा संरक्षण ही गया है । वाक्य उल्लेख तरंगों की मंगिमाओं से सागर का
 विदा-म ही नहीं, बुला का विदा-म की व्यंजित ही रहा है । सफरगिर काक्य-
 भाषा की का प्रकार की संश्लेष व्यंजित की प्रस्तुत करती है । क-राशि

राशि-रु पर चढ़ता साता पगड़ ' का स्वर-विस्तार सक्षुभ लहरों के उठने-
गिरने का एक गति-चित्र निमित्त कर देता है । सागर-धर्म कपडि को लौढ़कर
कपना विस्तार करता ही जा रहा है ।

‘ लौढ़का का प्रक्षोभ था, हो सकलित वला । दिग्विजय की प्रतिफल सभी भटता
सगदा ।

एक पंक्ति को लौढ़कर क्षुरी पंक्ति में पहुँचने की प्रक्रिया को
सागर या सुमान-सूक्ष्म स्तर पर मानवीय जिजीविशा-की दिग्विजय कामना,
सीमा-हीन विस्तार की वाकांक्षा को व्यंजित करती है । वाग्धारा की स्फीकता
द्रष्टव्य है । पुराने ढंग के कुप्रास बादि के स्थान पर (जिन्हें जी-समृद्धि की
ज्योत्स्नाकृत का गुंजाइश रहती थी) कविता की वातवरिक अति-व्यवस्था में एक
कुम्पता छायावादी कवियों ने प्रस्तुत की । निराशा में यह प्रवृत्ति विशेष रूप
से द्रष्टव्य है । शब्दावली कहीं स्वजन की गुंजाइश ही नहीं रहती । उनबास
पर्वतों के बल की समाविष्टि, देश भाव की समाप्ति (सीमाओं का परित्याग)
विपुल कहराशि का मंथन- सभी कुछ तो सजीव हो उठा है - कहराशि विपुल मध
मिठा अमिठ में महाराज / ब्रजार्जुन के धन धन धन पवन को महाकाश / पहुँचा ,
सकायत रुद्र द्रुव्य कर बट्टहास । पंक्ति को लौढ़ देने से ‘ महाकाश ’ और
‘ पहुँचा ’ दोनों पर ही बल पड़ता है ।

यह प्रक्रिया है जो सक्षुभ महाकाश में पहुँचने का चित्र सजीव
हो उठता है, साथ ही का ऊर्ध्व यात्रा में ब्रजार्जुन सुमान के मन में जाग, उत्साह,
उल्लेख और पीरुण के जो भाव हैं, वे भी पंक्तियों की इस व्यापक
गति में अमिठ हो जाते हैं ।

और का विनाश स्थिति जा जाती है । एक और शक्ति-
रक्षित रावण की मछिया है, क्षुरी और सुमान है, जिन्हें शिव-रक्षित कने
वाराह्य राम का बल प्राप्त है । सुमान द्वारा वाकाश की प्रतिष्ठ करने के बल
प्रयत्न पर शिव विवर्जित हो उठते हैं :

जाने की प्रस्त समस्त ज्योम अपि बड़ा बल,
जब महामास शिव बल हुए जाण मर पंच,

“ केवल वीर वंश ” का विरोध प्रत्यक्ष है । जिस लक्ष्मी शक्ति पावती को इस प्रकार प्रबोधित करी है :

स्वामा के सदत्ता भार भाग्य पर बन्द स्वर
 बोले-‘सम्भारों, देवि, निज तेज, हीं वानर
 कर - नहीं हुआ झुगार-मुग्धगत, महावीर,
 वहीना राम की मूर्तिमान् ज्ञान-शरीर,
 चित् ब्रह्म रत्न, ये एकाक्षर रुद्र, अन्य,
 मवादा पुरुषोत्तम के पवीत्र, अन्य
 लीला लक्ष्य, दिव्यभाष्य, इन पर प्रहार
 करने पर लौगी देवि, तुम्हारी विजय हार,
 किता का है लाभ हतकी को प्रवीण
 कुछ पावेगा क्षिप, निरक्षर होगा दूर रोष। ”

स्पष्ट है कि निराज्ञ की दिव्यता कहीं स्तब्ध नहीं होती ।
 उन्होंने तब-पूत, पंथी क्षुण्ण का जो चित्र लीया है, वह इस बात का प्रतीक
 है कि आत्मिक बल के द्वारा शक्ति-प्राप्तिक क्षिति को मुक्तता ही पड़ता है —
 इन पर प्रहार करने पर लौगी, देवि, तुम्हारी विजय हार ”,

क्षिति इस सम्पूर्ण प्रसंग में तनाव का परिहर्त क्षिति के लक्ष्मी रूप
 की व्यतिरिक्त द्वारा करता है । निराज्ञ की भाषा की एक तीर परीष्ट हंग
 की बानगी केन्द्र के लिये लक्ष्मी रूप में उचित क्षिति के प्रबोधन का कुछ कक्ष उपर्युक्त करने
 का लक्ष्मी एवम्बित नहीं किया जा सकता :

बोलीं माता-‘तुमने रवि को जब लिया निज
 तब नहीं बोध था तुम्हें रहे बाळक केवल
 यह वही भाव कर रहा तुम्हें व्याकुल रत्न-रत्न
 यह लज्जा की है बात कि माँ रहती सह-सह ।

क्षुण्ण-श्रान्त के पास क्षिति पुनः राम वीर उनके शिविर की
 वीर लीट जाता है । तथा किरीण्डा ज्ञान-श्रान्त राम की इस पराजय-भाव

ये ऊपर उठाना चाहते हैं । इस प्रांग में वे जिस भाषा-शैली का प्रयोग करते हैं वह भी भाषा का स्वच्छ, निराला, प्रसाधन रूप रहा करती है । इन वैशिष्ट्यों प्रस्तुत हैं -

रघुवीर, वीर एवं वीरि हूण में हैं उज्जित,
हैं वही मता, रण दुख भक्त, कठ वही अभिष,
हैं वही पुनिवानन्दन, मेघनाद-पिता-रण,
हैं वही भरत-पति, वानरीन्द्र एग्रीव प्रमत्त,

‘ वही ’ की वास्तुति सामिप्राय है । राम ने हतोत्साह मानस को रामनाम की परिपूर्णता की जानकारी से पुनः जाग्रत करने की चेष्टा करने पन्निहित है । दो परस्पर-विरोधी चित्र प्रस्तुत करके राम के भावों को उज्ज्वल करने का सौभाग्य दृष्टव्य है :

‘ किता क्रम हुआ व्यथी जाना जब भिन्न राज्य,
तुम तीर्थ रहे हो हस्त पानकी है निर्दय ।
रावण, रावण छम्पट, सब बल्यण मताभार,
फिरने फिर कहते किता मुँह पाद-प्रहार,
बेटा उपवन में देगा दुख सीता को फिर,
कहता रण की जय-जया परिणाइ-कठ है फिर,
तुनता कर्त में, उपवन में, छ-सूचित फिर,
मे बना किन्तु उँलापति, पिशू रावण पिशू पिशू ।’

यहाँ निराला ने परम्परागत प्रेम को एक नया मोड़ दिया है, जो अभिव्यक्ति-सौख्य के कारण कड़ा भास्वर हो गया है । झूरे, सारे उद्बोधन की समाप्ति में बना किन्तु उँलापति पिशू, रावण, पिशू-पिशू में होती है, जो रावण की परिकल्पित जय-जया के विरोध में अत्यन्त नाटकीय है ।

किन्तु इस बारी नाटकीयता और प्रभावशक्ता को पीछे करके जैसे राम की गतिहीन-निर्याति सामने आ जाती है । बाबाय रामचन्द्र दुख में रामनामस्मरण के साध्य में विविध विरोधी स्थितियों के समावेश की बात वहीं की

रहे हों । का विडम्बना की सामूहिक प्रतिक्रिया को उन्होंने बड़े सामान्य से प्रतीत होनेवाले शब्दों में जिन काफ़ी गौर विचित्रता के साथ लिखा है, वह उनके भाषाकार की कृपा है :

रक्त रक्त कण्ठ, कक्षा कक्ष-रेख : प्रचण्ड
धौं गदा वात के कवि गद तुग पद, माह कण्ठ,
रिह गाम्भान-नाकते हुए ज्यों तबल भाप,
क्याहल छीन-धुता हू उर में ज्यों विजय पान,
निश्चित-ता करते हुए विनीयण कायम,
मीन में रहा यों स्मृति वातावरण विजय ।

कसर के क्षुब्ध भाषा कितने रूप ग्रहण करती है, हम यह निराशा से हीत रहते हैं । न कोई विनय, न कोई प्रशमन, उनके वाचस्पद शब्द-प्रयोग की क्षुब्धता के कारण हर क्षुब्ध, हर दुःख हीनता के रूप में स्थापित होता है । लेकिन यहाँ पूरी भाषा को एक नाटकीय मोड़ में देती है । सारी प्रतिक्रियाओं की परिणति मोड़ में होती है । कालो कितने तात्कालिक रंग है कहा गया है - ' विजय वातावरण मीन में स्मृति हो रही है ' । यहाँ मीन की अवस्थिति मुक्तता की तुलना में अधिक तीव्र और ली-राम हो गयी है । मीन में स्मृति क्रिया का प्रयोग कड़ा-ही सुझाव प्रतीत होता है । निराशा की मैत्री हुई काव्यभाषा एक और का तथा वात की कायमित ग्रीड़ा को मूर्ति करती है, दूसरी ओर छोटे-छोटे प्रतीत होनेवाले (पर वास्तव में बड़े सूक्ष्म) मनोवैज्ञानिक तथ्यों को समेटती पड़ती है, जिनका उदाहरण क्रमशः ' रक्त पूणावर्त, तरंग-मंग उठते प और 'मीन में रहा यों स्मृति वातावरण विजय ' है ।

बाग़ी राम अपने मानसिक विज्ञानों को स्वर देते हैं । जिन दिव्य शरीर पर उन्हें गद्गद था, जो संस्कृति के प्रतीक थे, संयम से रक्षित थे, वे हर राक्षस द्वारा जीता कर दिये गये । राम के हर कर्मन्ध को बड़े सीधे रूप में कवि ने अभिव्यक्त किया है, जिसके पूरे में मानवीय जीवन की विडम्बना है । महाशक्ति का राक्षस के प्रति पलायन राम की वाच्यीकृत कर देता है :

(२८४)

देता, हैं महाराजिक रावण को छिये वेत,
छाँड़न को है ऐसी शक्तिक नम में करीक,

प्रस्तुत जना रावण की कछी प्रकृति को व्यपित करती है ।
देवी की चारी चतुरारों कीर कार्य-कलाप के प्रति राम की प्रतिक्रिया को कवि ने
उन्हीं ने कही मजबूती से बोधा है :

विचलित तत कपिकुल द्रुत युग को में ज्यों-ज्यों
कल-कल मज्जती वहि वामा के दृग ल्यों-ल्यों
पश्चात् देखने लगी मुक, कैव नये छल,
फिर सिवा न पनु, मुन ज्यों बैधा मै, हुआ वस्त ।

वन्धित दो पंक्तियों में पौंच श्रियाओं के प्रयोग द्वारा मय-श्रुत
गम का चित्र तीखा मया है । " मुन ज्यों बैधा " की लची-विपरीतता में जो
विपरीतता है, वह दर्शनीय है । कविता की रचना में विविध स्तरीय समाज-शैली
पर निराशा का किन्ता अधिकार रहा है, उतना प्रमाण " राम की शक्ति-
पूर्णा " है ।

का चारी निराशा, उद्वेग, संशय को उन्मूलित करते हुए जाम्बवान
पटना-क्रम को एक गतिशील मोड़ देते हैं । वे शक्ति की उपलब्धि करके सित प्राप्त
करने की बात कहते हैं । उनकी यह सुनि कभी कभी है पूरी कविता में वन्द-
व्याप्त रहती है -

“ बाराधन का द्रुत बाराधन है दो उर - ”

निराशा जैसा पीर-गरीबी जब निष्क्रिय प्रतिरोध, गतिशील
जलिया की स्वीकार नहीं कर सकता । ज्यों के साधन में पराधीन, तत्कालीन
भारतीय जन-मानस के छिये यह उद्बोधन किन्ता प्रातंगिक था, उतना ही बाध
भी है । सब तो यह है कि श्रेष्ठ कवितारों अपनी सामिक संरचना से देशकाल तक
सीमित न रहकर सार्वभौम की व्यञ्जना करती है । " शक्ति की करो मौलिक
कल्पना " में जैसा निराशा हिन्दी की अपनी प्रकृति को धीकित करते हैं । पुनर्जागरण
काल में हिन्दी जीव की - मध्य देश की - यह अपनी विशिष्टता है, देन है ।

(२५)

निराशा अपनी कविता ' राम की शक्ति-पूजा ' में अपनी गहन-शक्ति की मौजिदा जो स्वर दी है । वह शक्ति, जिसने उल्लेख निराशा में आधाशन ' ऐसी कविता में किया है, अनुकरण से निर्मित नहीं होती, उसे छिपे मौजिदा चिंतन और कल्पना व्यक्तित्व है । शक्ति स्वतः शक्ति ही जाती है । प्रवाद की शक्ति का उद्घोषण का प्रार्थन में देता जा सकता है :

शक्ति के विपुलता जो व्यक्त,
विश्व विपरीत हैं तो निरुपाय,
तनन्वय उदका को गहरा,
विषयिनी मानवता को जाय । (' कामायनी')

शक्ति के का आधाशन के छिपे कृतज्ञता राम प्रवृत्ति-जात ' जिस विराट् पावैती रूप की कल्पना करते हैं, वह दर्शनीय है । वह वस्तुतः शक्ति के प्रति निराशा की अपनी एकालक्षता का प्रतिफलन है :

देवी, कुंभार ,सामग्री स्थित जो वह मृत्त,
औचित्त शक्त-शक्ति-गुल्ल-गुल्ल में श्यामल गुम्बर,
पार्वती कल्पना है शाही, मकरंद-बिन्दु,
गर्जता शरण -ग्रान्ता परमिष्ठ वा, नहीं सिन्धु,
कल्पित समस्त है शक्त, और देवी ऊपर,
अम्बर में हुए दिगम्बर अक्षत शक्ति-क्षेत्र,

यह एक प्रकार की ऊर्ध्व स्थिति है, जिसमें मन सर्वत्र आ परम तत्व की ही साक्षात्कार करता है । का सम्पूर्ण चित्र जो ये दो पंक्तियाँ उदात्तता से परिपूर्ण कर देती है :

जो महानाथ-माल पदतल चला रहा गरी,
मानव के मन का कुर मंद, ही रहा सब ।

जो यह सारी शक्ति-विषयक कल्पना और उसकी उपसमाप्ति मन के उन्मत्त के छिपे ही संयम हुई ही । उत्साह-पूरित राम सिद्धि के छिपे दुर्गा का कल्पितव्यय का प्रारम्भ करते हैं । उस पूरी स्थिति का एक विशद चित्र निराशा की भाषा बोलती है :

(सूक्ष्म)

आठवों पिका न ध्यान-भुक्त पढ़ता ऊपर
जग गया अतिरिक्त प्रकाश-रिक्त, का स्वर
हो गया विविक्त प्रकाश पूर्ण, केवल स्वयं,
हो तो दग्ध पीतल, का के समारम्भ,

ऊर्ध्व-संचरण की विविक्त के विविक्त में निराशा जितनी प्रकटित है,
यह द्रष्टव्य है। आठवीं राधना की नाटकीय परिणामिनी हैं और अन्तिम पिका
के उस क्षण में होती है, जो राधक राम की परीक्षा के लिए दुर्गा पूजा का
पुरस्कार भक्त उठा ले जाती है। इस अतिप्राकृत दृश्य में प्रतीकात्मक रूप में ग्रन्थ
धरना भासित है। बड़े उद्देश्यों की पूर्ति के लिये मुख्य को विध्व-बाधाओं के पथ में
गुजरना पड़ता है, जैसे अविद्यान में होते हैं। राम की इस उत्पन्न मनः-स्थिति
में जो जीवन की आध्यात्मता, आचरता व्यक्त हो उठती है। राम कहते हैं -

“धुलीमान को जो पाता हो जाया विरोध,
विश्व धामन किसे लिये सदा ही किया जोध ।
जानकी, हय, उदार, प्रिया का न हो गया ।”

राम की निराशा में निराशा का अपना जीवन-ही कि भारत का
सामुदायिक जीवन-ही मुक्ति हो उठा है। वह जीवन जिसे सदा ही पीछे राक्षसों
के गुजरना पड़ता निराशा का यह अस्तित्व शक्ति संयन्त्र, पर आरुणिक है।

जीव की अन्य अवस्थाओं की जैसे परिस्थितों का भाव-भूमि को व्यक्त
करती है : “वह रही है स्वयं पर देखल का (‘स्नेह-निकर कह गया है’), मेरा
कंतर ब्रज-कठोर । देना जो भारत मकरकण । मेरी दुःख की गहन व्यक्त । निधि
न करी हो मोर (‘हताश’) । और सब से बड़का सरोज-स्मृति के दात-विदात
पिता की करुणा बाणी याद लाती है : “दुख की जीवन की क्या रही, क्या कहूँ
जब जो नहीं रही ।” बाहे राम हो, या तुलसीदास, निराशा का व्यक्ति उन्नी
तादात्म्य का ऐसा शायद अंतर्मुखी स्वर अवस्था को कोरी बोधितता से बचाकर खुद
के निष्ठ से जाता है। राम की धरना के मूल में केंद्रीय भाव यह है कि परम उद्देश्य उन
पाया ही नहीं । अवस्था की जैसे अन्तरीय भाषा स्वाधीनता-संग्राम के वैयक्तिक
योद्धा की पीड़ा से भी उपर्युक्त परिस्थितों को संयुक्त कर देती है। जो अभी भी जानने
परम्परागत सीमा न रक्कर आरम्भता का प्रतीक बन जाती है। पीराणिक

निष्कल जो तपस्वीरु भाणा जामुनिक गौकना के निकट है जाती है । जो दृष्टि में चिन्दीसुगीन और जामुनिकदुगीन कृतित्व की योगाणित लौकना का उत्तर उनकी भाणा की विविधकारीय लौकनात्मकता का लौक है ।

राम की भाषनादीप्त बुद्धि उन्हें जो निराशा है उतरे की प्रेरणा देती है :

वह एक और मन रहा राम का जो न भाता
जो नहीं जानता देन्य, नहीं जानता विन्य,
कह क्या भेद का मायावाण प्रार्थन कर कम,
बुद्धि के दुर्ग पहुँचा विद्युत-गति लक्षित
राम ने जो स्मृति, हुए राजा या भाव प्रमत्त ।

“ देन्य ” और “ विन्य ” की कल्पित भाषनाओं से चौराहा को जानि पहुँचने की सम्भावना जो निराशा ने गहराई में महसूस की थी । यह उत्कृष्टनीय है कि जो विद्युत गति से राम का मन बुद्धि के दुर्ग में पहुँचता है, वह भाषना में भी उही प्रकार तबीय हो उठती है । पंक्तिर्वाला प्रवाह और लय की द्रुत गति द्रष्टव्य है ।

अतः नीजकल जो लोनी शैल के लौकन द्वारा राम तिरि की प्रार्थन करने के लिए उद्यत होती है । उनकी जो संकल्प द्वारा उन्हें परिदृष्टा में लोनी संकल्प विराट् स्वरूपा देवी उदित होती है और राम की विषय का लाश्वासन देती है । “ लोनी क्य, लोनी क्य, है पुरुषोत्तम नीन / कह महाशक्ति राम के बदन में हुई लीन ।

शक्ति की नीलक कल्पना में राम राम को देवी “ नीन पुरुषोत्तम ” का संवीधन देती है । यह अन्तिम घटना नैवदान के लिये राम की संकल्प-बद्धता और देवी की उपस्थिति भी सूक्ष्म रूप में ग्रहण करनी होगी । शारीरिक और मानसिक दृष्टि से कल्याण व्यक्ति ही विन-बाधाओं का उत्तिक्रमण कर उद्देश्य की पूर्ति करता है । योगवाणी वैयक्तिक साधना का अन्वय के प्रतिकार के लिए सन्तत मानव ने अद्वय शक्ति पर धन के उपाय-रूप में उपयोग पुनर्जागरण

सुग्रीव भैया के सन्तान में निराशा की द्रष्टृ उपलब्धि है, जिसकादक सन्तान रूप उनकी जागी फिर एक बार "(१) कविता में द्रष्टृका है ।

" राम की शक्ति-पूजा " कविता का चारम्भा रवि हुआ सन्त की " गहन-नन्दीर पृष्ठभूमि के साथ होता है और काका सन्त विराट् केवी रूप के स्वतन्त्रता और राम में उनकी शक्ति की समाधिस्थिति के साथ होता है । यह कल्पना में शक्ति की और यात्रा है । इसी और वापसी यात्रा के भी एक विराट् और पुनर्जात में निराशा-भाव में मिलती है । द्रष्टृ कविताओं कादि में सन्त का अपनी गन्तव्यता को कल्पना करता रहती है । " कामायनी " का " हिन गिरि के गुंग शिर " के साथ जो भव्य समारम्भ होता है, वही ही " ज्ञानन्द काण्ड बना था " में ज्ञान प्रवेशान की होता है । यह कल्पना है ज्ञानन्द की और यात्रा है । निराशा और प्रताप दोनों ही अपने-अपने ढंग से पुनर्जात की शक्ति और ज्ञानन्द से सम्बन्ध करते हैं ।

" राम की शक्ति-पूजा " में संघर्ष के विरुद्ध राम की विजय को लेकर जातीयता में कविता की संघर्ष के विषय में कई तरह के विचार व्यक्त किए हैं । डॉ० रामविलास झा के अनुसार " राम के संघर्ष का पितृ पिता प्रभावशाली है, उतना उनकी विजय का नहीं । " इसी प्रकार डॉ० नाम्दार सिंह कायावादी कविताओं की मार्मिकस्मरण परिणति है कांतीन प्रकट करते हुए यही बात कहते हैं : " कायावादी कवियों में हृदय को सब से अधिक दूरी तक ले जानेवाले निराशा भी हो जायावादा (संतुष्ट) से न बच सके । " राम की शक्ति-पूजा " का सन्त प्रमाण है । " 2

वस्तुतः यहाँ का प्रभावोत्पादकता का प्रश्न है, कुछ-से-कुछ कवि की संघर्ष की तरह समाहार का विक्रम नहीं कर सकता । संघर्ष में जी जीवन्तता, गतिमयता और प्रसरता होती है, वह कविता-जाया की " डाकडिब्बा " प्रकृति में निरुद्ध उठती है । रमेशचन्द्र शाह का कान इस प्रांग में उद्धृत किया जा सकता है :

" पथ का ज्ञानन्द प्रतिरोधी है भिड़ने और उन्हें अपनी गति से नियंत्रित और परास्त करने का ज्ञानन्द है । यह ज्ञानन्द ही निराशा सब से अधिक

का दृष्टि से समाचारवाच दुटि की शिक्षात्मक मूल्य प्रतीय नहीं होती । कवि ने जादु की छड़ी के ज़ोर से राम की निद्रा में पुनरीत नहीं दिखाई है, बल्कि इस विधि का प्रयुक्त है कि राम की निद्रा में गहरी जा जायगा जगता मड़ा है । यहाँ तक कि, 'अन्त में,' विश्व जीवन की जो यात्रा है, जगत् पिरोंप के रूप में शीघ्र प्रकट करेवाले राम शरीर के मयीमिक फोन्ट व्यवस्था में भी ऐसी के चरणों में चला देने की उपलब्धि हो पाते हैं । इस प्रकार विविध दृष्टियों की निद्रा में का ज़ोर निद्रा का उन्नीं विकास का आस्वादन प्राप्त हुआ है । 'सकि-पूजा' का धन और गार्ध्व धीनी का नहीं है । नामवर की जी वापस के निराकरण में अंधकार और प्रकाश की प्रतीक-बीजा की भी बात का कहना है । जो उदाहरण द्रष्टव्य है :

(१) उतरा जो दुर्गम पर्वत पर नैराधकार
पमकली हुए ताराओं ज्यों ही छड़ी पार

(२) है जना निद्रा-उगलता मन का अंधकार

+ + + +

भुवर ज्यों ध्यान मग्न ; बेचल पकटी मलाउ ।

पराध की गहराई में अनुभव करेवाला, का पीड़ा की तीव्रता से फेलेवाला कवि ही यह योजना कर सकता है । जो यह समाचार-साधक की जगत् साधना की ही भूमिन्त करता है । अतः यह जहना अधिष्ठ संगत होगा कि समाचार यहाँ शक्तिहीन कवि की संरचना का जग बन गया है । वह भीतरी भाव है ही नहीं, भावना है भी पुष्ट है ; वह भावना, जितने अस्तित्व की लीज में विविध व्युत्पन्नित मोड़ों में गुपित हुए मनुष्य की यात्रा का स्पृष्टणीय चित्र कविता में उतारा है ।

(" तुलसीदास ")

निराका की जगत्साध्य कला का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण उनका काव्य 'तुलसीदास' है, जिसमें भावना के अभिजात संस्कार की अपने गहन व्यक्त

के लक्ष पर निरालो का साप्रत्यक्ष प्रभाव है । यह अस्वाभाविक सत्ता सृष्टि सांस्कृतिक चिन्तन में संपृक्त होने के कारण की वास्तविकता में निरालो की श्रेष्ठ कलाकार जीव चिन्तन का समुद्र व्यक्तित्व प्रदान करती है । ' तुलसीदास ' की एक समस्या पत्नी-मुक्त संस्कृति की सुरक्षा की है - मायावतीन विपत्ति संस्कृति में साधो-मुक्त मानव-मुक्तों की विपत्ति पर कवि ने गहरी दृष्टि डाली है । इस संदर्भ में चौधवासी तुलसीदास और उनकी पत्नी रत्नावती की लोक-प्रतिक्रिया का प्रस्तुतीकरण केवल माध्यम है । एक वास्तविक विवाद सांस्कृतिक प्रश्न है, जिसकी अंतरंग जटिलता को फैलने के लिए कवि ने उचित के रूप की - एक ही संपूर्णता प्रदान करने के लिए उसी भी गहरी - जटिलता शब्दों के रूप में प्रस्तुत की है । ' राम की शक्ति-पूजा ' और ' तुलसीदास ' काव्य में रचना-प्रयोग में इस वास्तविकता में समस्त होने की भाषागत आपत्ति नहीं उठाई जा सकती थी ' राम की शक्ति-पूजा ' और ' तुलसीदास ' की प्रयोग है, सर्वश्रेष्ठ नहीं, वे दोनों अधिकतर और सुगुम्भित भाषा में लिखे जा सकती थीं ।^१

कविता का प्रारम्भ अस्तमित सांस्कृतिक मूल के कलात्मक चित्र के साथ होता है । यों प्रथममि मध्यकालीन भारत की है, जो मुसलमानों के आक्रमण में पराभूत देश की एक ही आत्मा था, या आत्मभाषा की उन्मुख प्रकृति के कारण यह सांस्कृतिक साध सावधानी स्वर पर गृहीत हो सकता है । इस विपत्ति संस्कृति के रूप को कविता में डालते हुए कवि ने शब्दों की विशिष्ट संयोजना, शब्द की नई बंधन, शब्द की साजी मियोजना की है -

भारत के का का प्रभापूर्य
 शीतलज्वाला सांस्कृतिक मूल
 अस्तमित जाग है - तमसूय दिग्दर्शक ;
 उर के वाहन पर शिरस्त्राण
 वाहन करते हैं मुसलमान,
 है ऊर्ध्व जग, निरक्षत्राणा पर शतक ।

प्रस्तुत शब्द का बराबर अभिव्यक्ति की श्रुता, सामान्यता है

हूँ है । यह लोग काव्य-रस का वास्तविक प्रयोग में लक्ष्य ही संशोधन प्रष्ट होता है । वह यहाँ तक कह सकता है कि इन पंक्तियों में सांस्कृतिक सूर्य के उदय की पीड़ा का है, कहीं पर जाने प्रकाश-प्रतिबिम्ब की भाँति उठाने की उलझ जलित है, यानी संवेदना बन्द है, तन्मय-मनोभाव अपनी पराकाष्ठा पर है । डॉ० रामचन्द्राण जी ने पाठकों की प्रतिक्रिया को यों प्रस्तुत किया है :- " छुड़ीपात " शिका फुल्ले " है - निराशा की वह राय बार-बार पुनरी की मिलती । उनमें सिक प्रसंगों का भी उलझा था - " फुल्ले ", की शक्ति विस्ती पुनरी है - जब शिकलगाय, निरक्त-प्राण " जाने क्या-क्या छिनि ला है ? १

किन्तु वास्तविकता इसी निम्न है । भारतीय सांस्कृतिक के पतन का प्रकृतिय्यापी विग्र प्रकारान्तर में शक्ति के मन्त्री विनाश की स्वर पैदा है । तन्मय तन्मय सांस्कृतिक-मैता शक्ति की तान्त्रिक प्रतिक्रिया का प्रतिकारण है । भारत का ही है - प्रकाशपन्न । उस भारत का सूर्य - प्रकाशमान सांस्कृतिक गौरव विरुद्ध हो गया है । सांस्कृतिक सूर्य के दो विशेषण हैं - प्रभापूर्य " और " शिकलगाय " । दोनों विशेषण शक्ति के स्वच्छंद प्रयोग के परिचायक हैं । प्रचलित प्रयोग हैं - प्रभापूर्य, किन्तु निराशा में प्रभापूर्य " का प्रयोग किया है, जो पुनरी में शक्ति लक्ष्य लाता है और " सूर्य " की तुल्य के साथ उसकी अनुपता बैठ जाती है, पर उसकी विशिष्ट लक्ष्य-मनता का उद्घाटन जाने प्रयुक्त तन्मय " के संदर्भ में होता है, जिस पर हम जाने विचार करेंगे । सांस्कृतिक के सूर्य के छिन्न द्वारा विशेषण " शिकलगाय " गटीक है । इन दोनों विशेषणों में युक्त सांस्कृतिक सूर्य की टकराहट होती है - अस्तमित बाण है - तन्मय फिदमंडल " विपरीत स्थितियों की ऐसी टकराहट का तन्मय निराशा-काव्य की उत्कृष्टनीय विशेषता है । प्रकाश का विरोध लक्ष्य की सत्ता का सूचक है । इस प्राकृतिक दृश्य को शक्ति की कल्पनात्मक पकड़ यों अभिव्यक्ति देती है - तन्मय फिदमंडल " विशाल लक्ष्य की सुरक्षी बना रही है । पतन के प्रतीकों में निराशा की कल्पना वास्तविकता का ही प्रियाशील रहती है । यदि " राम की शक्ति-पूजा " में - " है क्या निजा: उलझता मन का लक्ष्य " यह म्यावर विषय है, तो छुड़ीपात

में ' तमस्तुर्वी विदुर्मैत्र' के माध्यम से अनुदिन व्यापक व्यवहार - गुण स्वर पर विभटन - का साहित्यिक भिन्नता है । एक में कर्म का मानवीकरण है, दूसरे में विदुर्मैत्र का । भाषा की शुक्ति का प्रयोग निरापराधी रचना में हम बराबर देखते हैं, वे सर्वात्म्यता का प्रोक्त शब्द में न मानक शब्द-प्रयोग में मानते हैं - ' तमस्तुर्वी ' का प्रयोग उल्लेखनीय है । ' तू ' शब्द का ' तम ' के संदर्भ में प्रयोग नवीनता के साथ लक्ष्य की समत समझना ही है भरा हुआ है । विभिन्न नवतन में शब्दों को उनके संदर्भ से जोड़कर विचार करने पर यह सिद्ध है - ' शिविता ' के शब्दों का प्रश्न का वात का प्रश्न है कि किस प्रकार शब्द प्रभाव लाते हैं और उन कलात्मक संदर्भों द्वारा प्रभावित होते हैं, जिनमें वे प्रविष्ट होते हैं ।^१ तू-वाक्य में जो तीव्रता, स्फूर्ति, जातक का भाव है, वह पतन के सर्वग्राही प्रभाव को ध्वनित करता है । इतने विराट् रूप के इतने कम शब्दों में निजीप्राप्त निरापराधी के आधार पर भाषा-व्यक्ति की परिभाषिता है । ' तमस्तुर्वी ' के साथ ' प्रभापूरी ' पर दृष्टिपात-कर्म, - बाहरी वनाक्ट की समता लक्षित विरोध के आलोच में जीवित प्रतिधिया उत्पन्न करती है । ' प्रभापूरी ' की परिणति ' उत्तमिता वात है ' में होती है और दूसरी ओर ' तमस्तुर्वी ' अपना प्रभूत वातक प्रभाव देता है ।

सारी शब्दों की विशिष्ट बानगी मुसलमानों के वातकपूर्ण शासन का रूप प्रस्तुत करती है -

उर के शासन पर शिरस्त्राण
शासन करते हैं मुसलमान ;

शासक के वास्तविक कर्म से च्युत मुसलमान नरेश शाही पर केवल शासन करते हैं, भारतीयों को प्रताड़ित करते हैं, जबकि उन्हें कर्म शिरस्त्राण विशेषण को साधक करना चाहिए । यहाँ ' शिरस्त्राण ' का प्रयोग सिद्धान्त और व्यवहार के बीच की खाई को बंद कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करता है । इस सारी स्थिति की परिणति इन शब्दों में होती है -

है उमिड जग, निरस्तस्त्राण पर शतक ।

1. The question of the diction of poetry is a question of how words affect and are affected by the artistic contexts they enter.

सतही दृष्टि से सश्रिय प्रतीत होनेवाले, किन्तु सत्य रूप में लोकोपकारी जीवन के लिए प्रयुक्त वह लोचक शक्ति का यह विषय वास्तविक जीवन की ऐन्द्रियगतिक विवर्धना को भी पूरी आत्मविश्वास के साथ अभिव्यक्त करता है । इस प्रकार वर्णन में कहे गये स्तरों पर व्याप्त होकर यह विषय सामान्यता का सामान्य को बन गया है । सांस्कृतिक विस्तार और वास्तविक संयोजन की दृष्टि में संस्कृति का रूप पृथक् और सुझाव होता है ; उसके मूल्यों को आत्मसात् करना जटिल कार्य है । " निस्सहस्राण शतक " का विषय अपनी प्रकृति में अत्यन्त सुझाव संस्कृति की रिकता को देता है स्तर पर उतने ही सुझाव देता है अभिव्यक्ति देता है, और जीवन की पुनर्रचना के रूप में कहा की व्याख्या को व्यावहारिक स्तर पर विश्वनीय बनाता है । पूर्ववर्ती अस्तमित सांस्कृतिक मूल्य " के साथ इस " निस्सहस्राण शतक " की मिलाकर पढ़ें, तो निराशा की संयोजन का परिणाम मिलेगा । सुनिश्चित होने पर शतक का सुझाव स्वभाविक है । इसी प्रकार संस्कृति के विवर्धन के समय गहरी जमीन में स्वस्थ जीवन की परिकल्पना दुष्कर है । नवीन संदर्भ में प्रयुक्त किसी ज्ञान पर एक फिसा-पिटा शब्द भी जमीन की गहरी विस्तृत धारणा उद्भूत कर सकता है, इसका अर्थ उदाहरण " शतक " है ।

इस सांस्कृतिक संख्या की सर्वव्यापी तथा को निराशा यह अन्य विराट अस्तुत द्वारा सुनिश्चित करते हैं -

शत-शत जमीनों का साध्य-काठ
यह बाहुनिधित भू दृष्टि-मात्र
बाया बम्बर पर कद-बाठ ज्यों दुस्तर

देश की सांस्कृतिक अल्पिनता है विषयका जय-मानस बम्बर पर बाये हुए दुस्तर कद-बाठ है सांस्कृतिक संख्या को उपमित करता है । दीर्घ स्तरों की प्रसुता और हृद की त्वरित गति पलन के बहते हुए प्रभाव-दीर्घ को साकार कर देती है, जिसकी छोट में भारत के विविध प्रांत का जलते है ।

तीसरे हृद में नाच के प्रतीक बाहुनिधित मुगलों के शासन का अभ्यास विषय प्रस्तुत करते हैं :

मौल-दंड वरु के पद-दान,
 धर्मित-पद उन्मूल-नद पठान
 है वरा रहे दिग्देखान, सर-सरकर ;

“ मुगल के बषाय ” मौल ” के प्रजोन में बाझानकों की दुनियाँ
 शक्ति को धर्मित पौरदार अभिव्यक्ति मिली है । उन मुगलों की पैना पद है,
 लीर धर्म से चली हुए पठान का है भी नद है । ” धर्म की लीर वर बाझानकों
 धर्मित बाझानकों की शक्ति को सुधारित करती है । दिग्देखान शक्ति की मुगलित-
 पद-योजना के उत्कृष्ट उदाहरण से वरा है । उन बाझानकों की शक्ति का बला
 शक्तों में विस्तृत चित्र द्रष्टव्य है; है वरा रहे दिग्देखान, सर-सरकर ।

मुगलों के बाझानकों की यह प्रकृति वरणी, धर्म लीर, दुनियाँ,
 वरणी, शक्तों में शक्ति प्रकार वरणी शक्ति को वर है, यह द्रष्टव्य है -

लाया ऊपर धर्म लीर -
 लीर वर वर दुनियाँ,
 लीर पठावन की प्रकृति धार, धर्म सर-सर ।

यहाँ लीर-योजना में निराण लीर व्यक्तित्व की लीर लीर,
 लीर शक्ति का परिध धर्म है ।

मुगलों के लीर में परास्त शक्तों की लीर-लीर लीर लीर ने उन
 शक्तों में धर्मित किया है -

रिपु के समल लीर धर्म प्रकृति
 वात लीर लीर पर लीर;
 निरक लीर वरी मुन्दील, लीर,

लीर लीर प्रकृति लीर लीर मुन्दील लीर लीर-लीर रिपु
 लीर लीर लीर लीर लीर मुन्दील लीर लीर लीर लीर ।
 लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर
 लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर लीर

(२६७)

त्रिःशुण्ड गुरभि, कुम्भ-माम
पौष्प पुन्ना पर, विन्ध्य प्राण,
पीता उत्तम जी, विन्ध्य मान, ज्ञाना रुच्य ।

गौरीन जैली का पुन्ना पर उत्तम माना जीरी की नहीं माना ।

गौरीन पुन्ना पर का उत्तम जीरी की है । उत्तम के पास की गौरीन का
विन्ध्य जी माना है, पुन्ना पर का है विन्ध्य की कलुष का है, उत्तम
विन्ध्य का उत्तम माना है पुन्ना है । उत्तम के पास की गौरीन पुन्ना
के विन्ध्य में प्रान्त में भी उत्तम का है उत्तम उत्तम के विन्ध्य-मान और प्रान्त
विन्ध्य के विन्ध्य की उत्तम की उत्तम माना है,

फिर विन्ध्य उत्तम-मान
गौरीन पुन्ना, उत्तम-मान
गौरीन पुन्ना, उत्तम-मान,
गौरीन पुन्ना है उत्तम,
गौरीन पुन्ना है उत्तम,
गौरीन पुन्ना है उत्तम ।^१

गौरीन-मान की गौरीन उत्तम और गौरीन मान, पुन्ना की
उत्तम गौरीन मान-मान, गौरीन पुन्ना फुली का मान गौरीन और उत्तम की पीठ का
उत्तम, उन गौरीन की प्रकृति भी गौरीन-मान ।^२

उत्तम एक ही प्रकार के उत्तम विन्ध्य प्रान्तों में प्रान्त और
विन्ध्य प्रान्त की के विन्ध्य उत्तम उत्तम है - यह उन उत्तमों में मान का
माना है ।

गौरीन प्रान्त में विन्ध्य भारतीय माना के प्रान्त उत्तम का गौरीन
विन्ध्य माना है -

गौरीन का गौरीन, वह गौरीन
गौरीन के गौरीन माना ;
गौरीन है गौरीन, माना विन्ध्य-माना गौरीन ।

१) उत्तम : गौरीन के विन्ध्य, पुन्ना प्रान्त

‘ नर ’ और ‘ किन्नर ’ का विविष्ट प्रयोग निराशा की भावना-कामता का उदाहरण है । जो वाक्य में पुरुषोक्ति शीघ्र से संवन्न ‘ नर ’ है, वे जो संग्राम-भूमि में युद्ध करने हुए युगलों द्वारा बंधी बना छिये गये, पर जो किन्नर (किन्नर) है, वे अपने नाम की शोभा बढ़ाते हुए पाषाण पर उलटव मना रहे हैं, उन्हें अपने राजनिक और नाट्यिक पराक्रम पर खानि नहीं है, उनका पुरुषत्व विरुद्ध हो गया है । इस प्रांग में कवि ने ही पौराणिक दृष्टान्तों को प्रस्तुत किया है -

धी का ज्यों प्राणों का वापस
देता कुरी ने देखि जब,
कान में फँस जात्या-बांधव पुत पाते ।

कवि जो समाहित वात्सल्य हास ने लिए कभी उपयुक्त पौराणिक दृष्टान्तों की प्राप्ति नहीं हो सकती थी । डॉ० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय ने निराशा की भावना में अप्रयोज्य प्रयोगों पर आपत्ति करते हुए इस छंद को उदाहरण रूप में रखा है - ‘ निराशा की भावना का एक घौंघ यह भी है कि उन्होंने विभिन्न शब्दों से समाने कर्तों को लिया है, प्रायः उन शब्दों से कवि द्वारा प्राप्त की प्रयुक्त नहीं है, जतः उनके द्वारा अभीष्ट की, कविता में व्यक्ति नहीं होता, यहाँ तुलसीदास ने - ‘ किन्नर ’ का ज्यों नृपसक व जात्या-बांधव का जो वाक्यात्मिक शक्तियाँ लिया गया है - नर है भीतर बाहर किन्नरगण गाते ।’

किन्तु ‘ नर ’ की तुलना में ‘ किन्नर ’ को प्रयुक्त करने के कारण ‘ किन्नर ’ के व्य-स्फुरण में कोई बाधा नहीं प्रतीत होती, प्रस्तुत व्य-कामता अधिक बढ़ जाती है । एक तो किन्नर वा नृपसक कहने से पुरुषत्व से हीन चाटुकारों पर कवि के गंभीर व्यंग्य और शीम की इसकी कुशलता से अभिव्यक्ति नहीं होती । दूसरे, यज्ञ-किन्नरों के जीवन की जो एक विलासमय पौराणिक परिकल्पना हुई है, वह वास्तव पर विषय मनाते, गौरवशून्य भारतीयों के संका में कड़ी सटीक प्रतीत होती है । योंकि जो एक बार फिर पड़े - ‘ नर है भीतर, बाहर किन्नर गण गाते ।’ सच्चे वीर बंदीग्रह में है, और नरनामवारी

विन्दु बल्लुः" किन्तु बाधा उत्पन्न मना रहे हैं । कापुरुष और विराट्
चिन्ता-शक्ति की दोनों विशेषताएँ किन्तु संशोधन में समाधिष्ट हो गई हैं ।

"जात्या-बाध" भी विराट् का गौणिक प्रयोग है । संशयः
जात्या के बंधन की प्रभावशाली को जीवित करने के लिए "जात्या-बाध" का
प्रयोग उन्होंने किया है - बंधन, जो रक्षा दुष्कर है कि ओर बाध में जात्यादि
अधिकारों की पंक्त बाधों है - बंधन में कैद जात्या-बाध दुःख पाए ।

पौरुषायान् राजपुत्र और पौरुष का मिश्रण प्रस्तुत
करनेवाले राजाओं का ही प्रकार का एक और विश्व विराट् प्रस्तुत करी है -

उड़-उड़ जो रण बाधुर, जग,
हो शक्ति देश की पृथ्वी पर,
जग, निज, दुर्धन, जग, जातारण,

शक्ति की पुष्टि दुष्ट है - जग, निज, दुर्धन, जग,
जातारण की "हो शक्ति देश की पृथ्वी पर" में परिणति मानव-जीवन की
दो विरोधी स्थितियों को समीचीन रखती है । जग निराशा जग है -

भारत के उर के राजपुत्र,
उड़ नर बाध में कैद,
जो रहे रण, नृप-वेश मृत-बंदीगण ।

"भारत के उर के राजपुत्र" का शब्द-संयोजन सभी वीरों के
गौरव को अपने में लीने हुए है । नृप-वेशारी मृत-बंदीगण का रण रक्षा कोई
कभी नहीं करता ।

इसके बाद लोक हँसी में कवि ने मुसलमानी सभ्यता के प्रसार को
विवक्षित किया है । वर्णन की आंतरिक एकता देखने योग्य है ; इस्लामी सभ्य-
ताक्रमण की वर्णन के बाद भी इस्लामी सभ्यता-की शायद मृत बाध है । प्राकृतिक
उपमानों में परस्पर संबद्धता है -

जग, शक्ति परा, शक्ति गया मृत,
उर-उर की मृत, तापक्रम,

(२६)

बस्तीं बनिय, फिर बालिन जों उन्ना,
करते हैं शरार में बाण-बाण
मृदुवी के कर्णों पर निःस्वन
ज्योतिष प्राणों के पुन, रंजीवन ।

भारतीय संस्कृति के पूर्व के जन्म होने पर मुक्तमानी सम्प्रदाय के चन्द्र का उद्भव हुआ है । इस विद्यासम्पन्न सम्प्रदाय के वाक्यानी और ज्ञान सम्पन्न ज्ञान प्रतीति के गुणों पर उपकरणों का ज्ञान ही है सटीक चित्रण किया है । इस विद्यासम्पन्न वाक्यानी में जीवित भारतीय ज्ञान की स्थिति द्रष्टव्य है :

मुक्त मुक्त, सब मुक्त-स्वर्गित पाठ
कैला- यह वैद्य कल्प-काठ-
कामिनी मुक्त-ज-उत्ति ताठ पर भगता,
प्राणों की ज्ञान मुक्त-मंद-स्वर्ग,
उद्य-गति, निवर्तित-मंद, उत्ति मंद,
होना कोई, जो निरामंद, पर भगता ।

उम्दावली का सना-मैरा ज्ञान जो जीवन में जड़ ही नहीं निजीव
मुक्तता की स्वर देता है । ज्ञान की दृष्टि में यह सामोदपूर्ण जीवन वास्तविक नहीं
है, वैद्य कल्पना में मुक्त देखाता है - यह वैद्य कल्प-काठ । ऐसी ज्ञान में
जीवन मुक्त प्रवाह की भी वाक्य दे सकता है ?

प्राणों की ज्ञान मुक्त-मंद स्वर्ग
उद्य गति निवर्तित-मंद, उत्ति मंद

जन्मि पंक्ति का तीला ज्ञान द्रष्टव्य है :-

होना कोई, जो निरामंद , पर भगता ।

विद्यासम्पन्न के संस्कृतशील स्वर्ग पर ज्ञान इसी ज्ञानी टिप्पणी
नहीं प्रस्तुत की जा सकती ।

इस संख्या २० में निराला ने देश की ज्ञानिय मनोवृत्ति पर तीव्र
वाक्यानी किया है । ज्ञान के मुक्त का ज्ञान इस संख्या में ज्ञान ज्ञान और सटीक है ।

लीला तहाँ रे, बिबा बूठ
 बहता तरंग का प्रसूद फूठ ?
 यों का प्रवाह मे देस मूठ को बहता,
 कल-कल-कल बहता कसपि कल,
 का मन्त्र-मुन्त्र पुनता ' कल-कल ',
 निष्कल, शीमा-प्रिय कूलीपल ज्यों रहता ।

तरंग में बहता फूठ कानी गतिविधि मूठ पाता है, किनारे का
 अकोण योप ही नहीं होता । ठीक यन्त्र कला देस की भी है, जो इस्लामी
 सम्यक्ता के वाक्यार्णव में कैलाश किता-जान जो धरा है । पल्लो भी निराशा में
 कहा है :-

मीनक-कल-कल के काप-काप,
 वधिन-कद उन्मद-कद पठान
 है बहता रहे दिग्देश ज्ञान, कर-करार,

स्थिति की विहम्बना द्रष्टव्य है, जो काँ कल कल कल ' करते हुए बहता फूठ
 को सावधान करता है कि वह किनारे को लीज है , का तरंग-प्रवाह में उतरा है ।
 पर वह फूठ मन्त्र-मुन्त्र-सा उता कल कल कल ' यों कल-कल - पुन्त्र-मुन्त्र ही
 के रूप में पुनता है । जहाँ वह लीन-श्रेय मिथ्या है, लीनात्मकता से रहित है,
 धारा के किनारे के पत्थर की भाँति वह का बाह्य-वायुक्त मिथ्या जीवन की छला
 को नहीं समझ पाता । किनारे पर फड़े हुए पत्थर (कूलीपल) का उपमान क्षम्य
 जीवन को बड़ी सटीक अभिव्यक्ति देता है । तरंग में बहते फूठ का विषय सामान्य
 वर्णन की भाषा में पीरे-पीरे पर्यवसित हो जाता है और इस प्रकार भाषिक
 वर्णन और विषय के संश्लेष का एक स्मृत्प्रीय रूप निर्मित होता है । अनुरणनात्मक
 ध्वनियों के अन्तर को कवि कितनी बारीकी से पहचानता है, यह ' राम की
 शक्ति-मूला ' में बड़े विशद रूप में देखा जा सकता है, ' लुखीपल ' काव्य में भी
 ' कल-कल-कल और ' कल-कल ' के विषय भाव द्वारा कवि अपनी ही पहचान
 की अभिव्यक्ति देता है । लहर को न पहचान कर लमीप-लमीप में हुये, नाकिउ
 लीला पर कवि ने सूक्ष्म व्यंग्य किया है । अन्यात्मक शब्दों से लीम, व्यंग्य, ग्लानि

की कंठस्थ व्यंग्यार्थों का प्रयोग निम्नलिखित की उच्च-भाषा का प्रमाण है ।
 "कर्म" शब्द का प्रयोग काव्यिक, निम्नलिखित वाक्यों में फेरी के अन्त में
 विद्यमान के अन्त में बहुत उदाहरण हैं । उदा. की चारों ओर के भाग उच्च विन्यास की
 गणिता की ओर, जो विन्यास की उत्कृष्टता गरी नाम में उत्कृष्टता होती है ।

ऐसे संक्रमण-का में कुछ सुखीदास का अन्तर्गत होता है,
 पिछले भाषा में निम्नलिखित में भाषा-संज्ञा के अन्त में जो गरी केवलीय गतानुगतिका
 सांस्कृतिक विन्यास के प्रतिरोध को विनियमित किया है । विन्यास में विन्यास के साथ
 पर्यटनार्थ गरी सुखीदास की भाषा में विन्यास की प्रकृति सुखीदास की है ।
 एकाग्रता की ओर इन सुखीदासों को अनिवार्यता के स्वर में भी विन्यास सुखीदास
 में प्रस्तुत करते हैं, वह प्रकृति है -

वह भाषा-विन्यास विन्यास सुखीदास
 सुखीदास का नाम में रंग रंग,
 वह भाषा सुखीदास का नाम रंग रंग ।

प्रकृति के उन संज्ञा की भाषा स्वर न होकर सुखीदास की
 अन्त-की भाषा में रंगी हुई थी । सुखीदास के अन्त में अन्त में अन्त की प्रतिविम्बा
 उत्पन्न होती है ; अन्त की अन्त में सुखीदास में अनिवार्यता की है । प्रकृति-
 दर्शन में उत्पन्न भाषा सुखीदास के अन्त में सुखीदास की सुखीदास का नाम, अन्त में
 सुखीदास का, सुखीदास का । पर वह भाषा उत्पन्न वाक्यान्त । ऐसी सुखीदास में
 भाषा अनिवार्यता की नहीं, अनिवार्यता और अन्त की ओर होती है । इस
 पूरे दृश्य में अन्त में अन्त काव्यभाषा की सुखीदास और अनिवार्यता प्रकृति की भी
 व्यंग्य है । विन्यास में सुखीदास की प्रकार की विन्यास इन अन्त में
 रुपाधिक की है -

स्वर शब्द मत सुनी, सुनी अन्त की सुखीदास है,
 ये सुखीदास की शब्द सुखीदास में प्रवेश पाते पर
 एक साथ जोड़ते अनिवार्यता की निश्चित वाक्य है

(" अन्त ")

(३०)

जो प्राणी है दुष्ट प्रकृति, दुष्ट उस पर ;
पर जो जो पर है, काय,
जाणों में निराला अज्ञान ;
सिन्धु के दिन, वह एकल-आह भर रहा पर

प्रथम पंक्ति में जनों के दुष्ट प्रयोग प्रकृति के उल्लास, अतीत
गतिशीलता की सुनिश्चित होती है । व्यक्तियों में परस्पर समता जो तत्त्वप्रवाह
कात के अन्तर्गत संतुलन को प्रकट करती है । भारत के माया कवि ने आत्मिक
स्तर पर दुष्ट पर प्रकृति के जड़ प्रयोग अतीत के अज्ञान - कृष्ण स्तर पर संतुलन की
तत्त्वज्ञान - जो यों प्रस्तुत करते हैं :-

कहता प्रसिद्ध, ' जगत् जीवन !
जुं है वह जो वस्तु प्रकृत
यह अज्ञानता मन भार श्वास भर कहता ;
जुं रहे जोड़ गृह में कवि,
जुं तो यह सुनि-सुनि कवि,
झाया का पर जड़ जड़ रवि तर कहता ।'

जड़ प्रतीकात्मक है निराशा के गौरव-सूचक तत्त्वज्ञान भारत
की प्रकृति को स्वर दिया है । अतीत का जो रसमय मन्त्रांगर कहते हैं
' निराशा के आध्यात्मिक मन्त्रांगर में आध्यात्मिक दुष्ट की ओर नहीं ही जा
सकती' १- तो इस काम की सत्यता समझ में आती है । शरीर की मूल के साथ
मन की मूल भी बड़ी प्रकृत होती है । मानसिक स्तर पर रिक-प्राय केत की व्याख्या
जो ' यह अज्ञानता मन भार श्वास भर कहता' और ' झाया का पर जड़ जड़
रवि तर कहता ।' के शब्द-प्रयोगों ने तीसरी और मानसिक अभिव्यक्ति की है ।

यस्य की स्थितियों का निराशा ने गहराई में अनुभव किया है और
वै इस प्रयोग को और विस्तार देते हैं, जहाँ प्रकृति - कात की पारी अन्तर्गत
तत्त्वज्ञान भारतीय जीवन को समझती पड़ती है :-

प्रकृति के संदेश ने प्रभावित तुलसीदास के मानसिक प्रसार को निराशा ने बड़े उदात्त ढंग से काव्य के स्तर पर प्रतिष्ठित किया है :-

बहल समीर ज्यों पुष्पाकुल
वन को तर जाती है व्याकुल
हो गया कि कवि का त्यों तुलसर उन्नत
वह उग शाखा का वन-विहल
उड़ गया मुक्त मन निस्तारण
होड़ता रंग पर रंग-रंग पर जीका ।

पुरभित वायु वन को विहल कर जाती है, हीन स्त्री तरह प्रकृति के संदेश ने भी तुलसीदास के भित्त को उन्नत कर दिया । यह अपना बड़ी गटीक है । मन के ऊर्ध्व उड़ान को सहज भाव से कवि खिन्नम तन पंक्ति-यों में स्थान देता है । वह संस्कारों की सीमा को पार कर मन मुक्ताकाश में विचरण करता है । विहल का रूपक का ऊर्ध्व-यात्रा के प्रारंभ को कविता का उभय बना देता है । खिन्नम पंक्ति- " होड़ता रंग पर रंग-रंग पर जीका " का शब्द - विन्यास जो चक्षुष्य धीरे-धीरे संस्कारों की सीमा पार कर लोचर सत्य के निष्ठ पहुँचता मन को स्थापित करता है । न्यून निराशा ने काव्य में प्रतिष्ठापित विराद रूपों के लक्ष्य में सदैव व्यक्तान पर बल दिया है । वास्तव में चित्रों तथा भावनाओं के भीतर से विरक्त सत्य में पहुँचना, क्यार सौन्दर्य से भावना तथा चित्रों की लाकृषियों को भिन्न देना कविता की पूर्णता है । " तुलसीदास " में ऊर्ध्व-संचरण के ये दृश्य कविता की हठी पूर्णता की धारणा के व्यावहारिक निदर्शन हैं ।

तैत्तिरीय सूत्र में प्राकृतिक दृश्य के माध्यम से मन की ऊर्ध्व-उड़ान का वीरकविस्तार वर्णन है :-

धूर, धूरतार, धूरतार श्रेण,
कर रहा पार मन नभीदल,
सजता धुवध, फिर-फिर धुवध जीवन पर,
होड़ता रंग, फिर-फिर संवार
उड़ती तरंग ऊपर क्यार
संध्या-ज्योतिः ज्यों धुविस्तार बन्धरतार ।

कुलीदास का मानस क्रमः दूर से दूरतर से दूरतम स्तर में प्रवेश करता ही जाता है । इस प्रक्रिया में वह तबे दूर संस्कारों की गहराई को पार करता जा रहा है, संस्था बाह्यीन एवं की क्रिया भी वाक्यात में ऊपर उठती है ।

मन की इस ऊर्ध्व उड़ान में कुलीदास तत्कालीन भारतीय संस्कृति का वास्तविक आभास पा पाते हैं । परम्परागत भारतीय मानस का सही चित्र निम्न छंद में उभरा है :-

बैँध निम्न-निम्न भावों के घर
 झुझ है झुझतर दूर विश्व ।
 पूजा में भी प्रतिरोध-जल है जलता,
 लौ रहा भस्म अपना जीवन,
 पैतनाहीन फिर भी पैतन
 अपने ही मन की यों प्रतिमन है जलता ।

सुग-समृद्धि के आभाव में ऐसी पंक्तियों की रचना नहीं हो सकती थी । मानवीय स्वभाव की विचित्रता इन पंक्तियों में समा गई है । झुझ भावों से परिचायित, सज्जनात्मक दृष्टि से शुन्य मनुष्य जड़-मुँह हो रहा है, पर वह अपने को पैतन समझता है । " पैतनाहीन फिर भी पैतन " का विरोधाभास द्रष्टव्य है । और, इस प्रकार प्रत्येक मनुष्य का मन अपने ही मन को पोसा दे रहा है । मानवीय प्रकृति की इस विचित्र विह्वलता को काम के क्षण में प्रसाध ने भी अभिव्यक्ति दी है -

हृदयों का हो आवरण सदा कभी बड़ास्थर की पड़ता
 पहचान नहीं नहीं परस्पर की विश्व गिरता पड़ता ।^१

कवि कवि वर्णित वर्ण-व्यवस्था पर तीला व्यंग्य करता है । भारतीय सम्यता-संस्कृति के विघटन के मूढ़ में बहुत कुछ निम्न का की शीघ्रनीय पता है :-

(३०६)

कल-फिरते पर निरुत्साह,
वे दीन, क्षीण कंकालमाय;
जारा केवल जीवनीपात्र उर-उर में ;
रण में खरों से सखा सख्त
कलमल जाते ज्यों, दल से दल
सुझाण कष्ट -जीवन -संघट, पुर-पुर में

यह उल्लेखनीय है कि बुद्धीमान का ऊर्ध्व-संघाण जहाँ उन्हें
पूझ समझावों पर विचार करने के लिए दृष्टि देता है, वहीं सम्यक्ता के विकास
में छोटे प्रतीक हीनता, पर वस्तुतः उनके अविभाज्य का सुझाण के प्रति उनके
मा में गंभीर संवेदनशीलता को स्पष्ट देता है । कौ मायिक भावविश्व द्वारा उनके
जीवन की विवशता और कर्षणा को कवि ने स्वर दिया है । यह पुरा वंद भाषा
के लोच का पहिया उदाहरण है । " दलल जाते ज्यों, दल से दल " में " द "
की जावृत्ति "कलमल" की श्रिया को सचमुच साकार कर देती है ।

यह सामूहिक पक्ष है पीड़ित कवि-मानस के निरुत्साह माय की
व्यक्त कलात्मक अभिव्यक्ति निम्न शब्द में हुई है :-

यह छाया के भीतर है सब,
है कैसा हुआ सारा खराब,
मूठ सब इस लक्ष का वास्तव पी-पीकर ।
इसके भीतर रह देश-काल
हो सौगा न रे मुक्त भाव
पहले का-सा उन्मत्त विशाल ज्योतिःसर ।

कवि की भीतरी हटपटाहट भाषा में साकार हो उठी है ।
भारतीय जीवन की गत्यात्मकता, संवेदनशीलता समाप्त हो चुकी है, जीवन का
सारा सुषुप्त बन गया है - " है कैसा हुआ सारा खराब " बड़ा सुन्दर काव्यात्मक
प्रयोग है । " वादल-राग " में मुक्त विकास के अभिलाषी निराशा बनन को
(जो कहता को प्रत्यक्ष है) किसी भी मूल्य पर स्वीकृत नहीं है सकी । दूसरा

विशिष्ट प्रयोग का का वाक्य " है - भूँछ का छा का का वाक्य भी-भी
 का ।" " हम का वाक्य " हमने सुझ-सामुह्य का है एक विशिष्ट विषय की वृष्टि
 करता है ।" " हमें अपने वाक्यों किम्ब, पढ़ता और जान का प्रतीक है और
 सांस्कृतिक विषयों के का प्रयोग में जानकी के व्यक्तार्थ और यमन से पता है ।
 " वाक्य " सुनारी कुरु वाक्यता विनाशिता और उन्माद की मित्रि-पुत्री व्यक्तार्थ
 उद्भूत करता है ।" " हम का वाक्य " प्रयोग में कवि ने दोनों तरह की का-गयालों
 को परस्पर संशुद्धित कर दिया है, और एक प्रकार का यमन विषय दिग्भ्रमित
 पितासम्भे जीवन का बड़ा विशद रूप प्रस्तुत करता है । जान की पीढ़ियों का
 वाक्य का स्पष्ट संकेत देती है कि कवि का वाक्योप न्युक्त नहीं है, मूल गौरव के
 पुनर्स्थापन के लिये यह संभव है :-

काफ़े भीतर रह देह-साठ

हो कैला न रे मुक-नाउ

पछले का-का उन्नत विशाठ ज्योतिःसर ।

सुखीदास की ऊर्ध्वमुखी चेतना का ज्ञानाधिकार को विमोचित
 जान के लिए अपने को संकल्पित करती है, जान यह गौरीमौलि चक्र छिया है कि
 मुक्ति छत्रापी चक्रता के पर है । जिव के निरुध्य को मुक्त करनेवाला यह विराट्
 चित्र द्रष्टव्य है, जिसमें जानों का समुचित संयोजन का की व्यक्तार्थ-कामता में
 वृद्धि करता है :-

करना लीला यह तिमिर पार -

कैला सत्य का मिशिर-द्वार -

बलना जीवन के प्रार ज्वार में निरुध्य -

" तिमिर " और " मिशिर " का वाक्य अनि-शान्य और वास्तविक
 का-विरोध (६ सं० १ में प्रभापुत्री " और लक्ष्मी " की मौलिक) गति की
 वृष्टि करता है । सत्य का द्वार " मिशिर " का है, उसमें प्रवेश करना बड़ा कठिन
 है, पर कैलासवान व्यक्तित्व बाधाओं का वतिक्रमण करके वहाँ तक पहुँचा है :-

छुना विरोध है सत्य-समर

रह सत्य-भार पर स्थिर निर-

धाना, निम्न भी देह, निज पर निःसंशय ।

ये धीकियाँ भी सँजक करीं कि देश की रचना जो जीव का
 ही आत्मिक आजीव की उपलब्धि हो सकती है। इसी भाव से संकलन का और
 तैयारीयत विषय प्रष्टव्य है :-

कलमणील्लार कवि के दुर्भन,
 केतनीमियों के प्राण प्रस,
 वह रुच्य दार का शाय-का हरने को -
 करने को शानोहत प्रहार -
 तोड़ने को विषम वज्र-हार ;
 ऊँट भारत का भ्रम कमार करने को ।

सुखीदास की प्राण-वेत्ता सामूहिक स्तर पर प्रियासीत हो
 गयी है। वह अपना ही नहीं, भारत देश का अपार भ्रम करने को उत्पन्न है। निराशा
 की काठमाणा का सही लक्ष्य करने पर कोई एक निष्कर्ष पर पहुँच सकता है
 कि उनके शाय में जीव का समावेश उनकी समास-प्रधान किश्वर सञ्जावली द्वारा
 हुआ है, पर वास्तविकता यह नहीं है। वानकीचरुम शास्त्री ने निराशा के शाय
 में लान्तानिष्ठ जीव का बहुत सटीक उद्घाटन किया है - समस्त शब्दों द्वारा
 जीव प्रकट करने की बड़ी के भी वे जायज नहीं हैं। कवि की आंतरिक शक्ति
 के बिना पदों में विधुताति का नहीं सकती।^१

कवि की इस आन्तरिक शक्ति के बड़े बड़ी उदाहरण उपलब्ध
 दोनों छन्द हैं, जिनमें समस्त शब्दों का प्रयोग नहीं के बराबर हुआ है, पुरुष
 वर्ण-योजना का भी कोई बाग्रह नहीं है, पर इसके बावजूद दोनों छन्द भरपूर
 जीवित्वता से युक्त हैं।

सुखीदास का यह बृह संकल्प कभी पत्नी रत्नावली के स्मृति-
 चित्र की दृष्टि से समझा जाता है। बड़ी नैवेद्यानिक कुशलता से निराशा ने
 सुखीदास के ऊर्ध्वानुस मानस के चित्रण के ठीक बाव रत्नावली के प्रकट आकर्मणा
 का प्रतीक रखा है। रत्नावली के कामिनी-त्व की सीमा अत्यन्त सटीक चित्र में
 प्रस्तुत हुई है :-

बाया, छा फा पर हुई बाय तरितीपन ।

“ बाया ” में निहित अर्थ-शायद उनके जिसे अन्य पद्यांश में नहीं जा सकती थी । तुलसीदास के रामनाथानी पर पत्नी रत्नावली की शानिनी-मूर्ति बाया-स्वरूप होकर उही प्रकार खड़ी हो गई, जिस प्रकार किसी यात्री की राह में नदी पड़ जाए । नारी-वाचक है स्वर्णि तुलसीदास की वह स्थापित बड़े सुकुमार ढंग से निराशा प्रस्तुत करते हैं :-

“ बायो हो कहीं ? ” तुलसीदास
 दुग, पलना का ज्योतिषा प्रज्ञ
 प्रियतम को ज्यों, बोलें सम्यक् शक्तन है ;
 फिर लिये मैं वे पठ-पठमठ-
 हंसीवर के-से कोस किमल ;
 फिर हुई कृत्य शक्ति पुष्कल जा तन है ।

यह सा-त प्रेम-व्यापार तुलसीदास की कल्पना में ही घटित हो रहा है । रत्नावली के बंकिम शौन्यवर्गों को “ तुलसीदास दुग ” में कवि ने गूँथ दिया है, जो - उन चौ-चिरह नैत्रों में प्रिय को ज्योति की माछा पहना दी हो “ दुग ” और “ पुक ” की आंतरिक ध्वनि-योजना अपने कोमल शब्द-विन्यास से छा वातावरण और वातावरण को छाकार कर देती है । कमल और प्रेम के अस्तुतों को छेकर अवि-गण वाक्प्राण का चित्रण परम्परा से करते जा रहे हैं । निम्नलिखित शब्द में तुलसीदास के मोह-चित्रण में वे ही अस्तुत हैं, पर उनकी संयोजना में मीनता है, वाक्य-विन्यास में विशिष्टता है :-

उस ऊँचे कम का गुप्त पर,
 मंगल जीवन का मन-मनुष्य,
 तुलसी उस-दुग-कवि में बैपक, शीरम को ;
 धठा ही था तुल से दाणा-भर ,
 मुँद गये पलों के पल मुसुकर,
 रह गया उही उर के पीतर, कलम ही ।

यह निराशा की बहुमुखी प्रतीति है, जिसके कारण वे एक और जोर की ऊर्ध्व-उड़ान के बड़े विरह किन्तु पूरे आत्मविश्वास के साथ आत्म में प्रतिष्ठित होते हैं, और पुरानी और मानवीय आकर्षण की प्रभावशाली पकड़ से छुटकारा पाते हैं। "सुखी उस दुःख-रुचि में बैकहरे" का तरह सौन्दर्य-वैभवंशनीय है। उन किन्तु प्रकार धीरे-धीरे आकर्षण की और उन्मुख होना है और आकर्षण किन्तु स्वयं है उनको अपनी स्थिति का ज्ञान है, उनको उनको में निराशा में मुरी कर दिया है।

सुखीदास चित्तवृत्त यात्रा से पर उठ जाते हैं। पत्नी के आकर्षण-बाध में वे उन्हें दृष्टि-व्यापी सौन्दर्य के मूल में उसी की मूर्ति विकलाई पड़ती है। जायायादी जिव जीवन के छोटे-छोटे क्षणों को भी किन्तु प्रकार साधनीय रूप में प्रस्तुत करते हैं, यह निराशा के इन तीनों चित्रों (४०, ४१, ४२,) में देखा जा सकता है। जो प्रकृति में जो भी है वह रत्नावली से संयुक्त है। सुखीदास रत्नावली को दृष्टि-रहस्य के रूप में देखते हैं, किन्तु उनकी दृष्टि में उनका शारीरिक आकर्षण प्रधान है। निराशा उनके इस किन्तु का लण्डन प्रस्तुत शब्द में बड़े उदात्त ढंग से करते हैं :-

जिसे बुचि प्रकाश का शीर-काश
रुचि-रुचि में सुख, काश भी सख
वह बैया हुआ है एक मछल परिक्रम है,
अविनश्वर वही ज्ञान भीतर ;
बाह्य भ्रम-भ्रमों को, भास्वर ;
वह रत्नावली-भूतार, पर जास है ।

यह रत्नावली विश्व की सुन्दर है, पर वास्तव में नहीं,
उस आन्तरिक रहस्य है, जो संसार की रक्षा का कारण है। सुख-सुख किन्तु पुनरी
की-की परिकल्पना यहाँ पर है। "भ्रम-भ्रमों" का प्रयोग जिव का अपना है।
और किन्तु "आत्मा-जागृ" (१), "सुख-स्वरित जास" (२) जो भी किन्तु
प्रयोगों की तरह जो भी जादोप का शिकार होना पड़ा है। निराशा के विविध

नीलि उच्च प्रयोगों, जगह-सों में जीवित हुए की प्रवर्तित चरुषी में बड़ी बड़ी, किन्तु ऊच्च टिप्पणी प्रस्तुत की है - " फिर चरुषी की काव्य कविता के वाग्धात में निराला भारतेन्दु जी ने स्थिर किया, जिसने पं० मन्नाजीर प्रसाद विवेकी की काव्य महारथियों में परिभाषित एवं निर्वाचित किया, निराला जी की ' सुखीदास ' में कवि चरुषी की फिर से पूर्व काव्य के कविता-मैत्र में शर-उभर घुमि तरह मटकने लगी ।" १

' सुखीदास ' काव्य का कोई भी प्रबुद्ध कविता का निष्कर्ष से रहस्य नहीं हो सकता । उक्त वाक्य की दृष्टि भाषा-वैज्ञानिक स्थिति पर लक्ष्य है, चरुषी भाषा में एकीकृत काव्यभाषा पर लक्ष्य । ' निराला: हि कव्य: ' से वैज्ञानिक स्तर पर रहस्य होकर भी व्यावहारिक रूप में ऊँची ध्यान में नहीं आता जाता, यह वाक्य के लिए एक विडम्बनामयी स्थिति है । निराला-काव्य में उच्च-प्रयोग की स्वच्छता लक्षण का जाह लक्ष्य की समनता के लिए है (ऊँचा का प्रयोग ऊँची काव्यभाषा के प्रति किसी बहिर्लोकान्त्य दृष्टिकोण की संभावना की कान्यत काम के लिए है ।), पांडित्य-प्रदर्शन के लक्ष्य प्रायः ही नहीं । कवि में प्रम-प्रमरी का काव्य टिप्पणी में किया है - प्रम में पड़े हुए लोग - संस्कृत भाषा की ' प्रम ' पाठु मटकने, ' मूल ' , ' चकर जाने ' का काव्य देती है । स्वयं प्रमर शब्द में मटकने की क्रिया का लक्षण निश्चित है । यहाँ प्रम-प्रमरी के प्रयोग में संस्कृत पाठु प्रम के लक्ष्य और प्रमरुषि (मटकाव) दोनों का सम्मिश्रण है । चूँकि प्रांत भाषा के वाक्यभाषा भाव का है, अतः यह प्रयोग और काफी प्रतीत होता है

सुखीदास रत्नावली के प्रति वाक्य की ही धीका का केन्द्रीय लक्ष्य मान बैठते हैं :-

उस प्रियावरण प्रकाश में कै,
 लीपता, - सख पड़ते पग लप ;
 लीपता की लिए ऊँच जीअव पर-बाहर,
 वह विश्व सूर्य, तारक-मंडल
 दिन, पदा, मास, कृतु वर्ण चमक
 कै गति प्रकाश में हृद सकल घुमपिर ।

एक-एक उम्मीदों को ज़िन्दगी के वास्तविक जीवन में संतुष्टि देना है, यह उद्देश्य है। तुलसीदास का नारी के प्रति आकर्षण वास्तविक प्रेम नहीं, मोह है - "प्रियापारण प्रकाश" - प्रिया का वास्तविक प्रकाश नहीं। ऐसा मोह-वाचिष्ट का कारण यह सौंदर्य - मधुर पड़ते पद गव - तो लोह आकर्षण नहीं। वास्तविक हों तो वेकित करते हुए पड़े ज़िन्दगी का सुख है - अपने ही मन की वी प्रति का है कलक। तुलसीदास की स्थिति इसी भिन्न नहीं है, और इस दृष्टि से उनका मोह पड़े विविध पैर-व्यापी पैरना के स्तन का ही प्रतिम है। प्रमित का अपने वास्तविक प्रकाश का है संतुष्टि काता है, यह निम्न बंद में द्रष्टव्य है :-

बैठ के बिना, कद, कहीं प्रगति ?
गतिहीन जीव को कहीं सुरति ?
रति-रहित कहीं सुत ? केवल दाति - केवल दाति ;
यह क्रम-विनाश ; अग्रे अकर
बाजा उत्तर का निम्न उत्तर
बूटता पैर में पैरना स्तन, जाती मति ।

तुलसीदास की मोह का केन ही उत्तर प्रतीत हो रहा है। मोह है रति जीवक उनके लिए गतिहीन है। उनके तर्क की परम सीमा देखिए - "रति -रहित कहीं सुत ? केवल दाति, केवल दाति," - "रति" शब्द यहाँ वी की जो -बायारें उद्भूत करता है, वे उसके अन्य पदार्थ में ही विवृत नहीं हो सकती थीं। "रति" में शारीरिक पैरना, संभोग-भाव की जो व्यञ्जना है, वे तुलसीदास की वास्तविक मोह-मरवस स्थिति से जुड़ जाता है। "दाति" का प्रयोग भी शरीर-मूल की एकान्तिक महत्व देना है तुलसीदास की इस मनःस्थिति के लक्ष्य है। केवल दाति - केवल केवल दाति की वास्तविक उनकी निधुया ली-वृत्ति को पड़ देती है।

इसी प्रकार के तर्कों से अपने आकर्षण -भाव को संतुष्टि दित करते हुए तुलसीदास की स्थिति को ज़िन्दगी के वास्तविक जीवन द्वारा व्यापक रूप में वेकित करता है :-

सौचता कीम प्रतिस्त-पैरना-
वे नहीं प्रिया के नयन, नयन ;

वह कैल कौं भीन-कैल, सुवती में ;
 अपने वत में का पुरान-कैल
 है उड़ा रहा भा-गुलकैल ;
 तरुणी-तनु लालम्बा -बिरेण, पृथ्वी में ।

प्रस्तुत छंद निराशा के भाषा-प्रयोग का एक श्रेष्ठ उदाहरण है ।
 पैसा-शून्य मनुष्य का कौं सोच कि उसका मोह प्रेम है, सत्य नहीं । कुञ्जीदास
 नारी के लिए नेशों में लौलार प्रणय के दर्शन करते हैं, वे नेत्र वास्तविक ज्ञान के
 भेन नहीं हैं । कौं कैल कामदेव का दास है, जो अपने वातनामय रूप द्वारा मनुष्य
 को कर्तव्य-मग्न है किञ्चित् करता है । उच्च-प्रयोग की शक्तता के लिए - वह कैल
 कौं भीन कैल, सुवती में । सुवती में वह कैल मल्ली की बजा पाजा नाम है,
 लौलै मल्ली है, लौलै अथा-ल्ल कैल है । कुञ्जीदास को अपनी लौलै रत्नापटी
 में स्थित वह कामदेव जाके कैल-लौलै अपनी अथा उड़ा रहा है । तरुणावस्था के
 लाल लालकण्ठ की व्यंजना में यह प्रयोग सदास है - तरुणी-तनु लालम्बा-बिरेण,
 पृथ्वी में । सुवती का लौलै कामदेव के लिए बिरेण लालम्बा है ।

कुञ्जीदास के कौं का लौलैरूपन कवि अपने विस्तार हैं, विविध
 बिंदुओं में प्रस्तुत कर रही है, वह भी लौलैप्रणय है । उच्च कुञ्जीदास नहीं है, उच्च
 है - लौलैप्रणय पैसा है शून्य, विनाशिता के लौलै में गिरी तत्कालीन अज्ञता ।
 लौलैप्रणय स्तर पर का दिग्गमिषित पंख संस्कृति की लौलैयों का चित्र निराशा
 का उच्च हो सकता है । लौलै के कहते हैं :-

वह ऐसी जो लुलु लुलु
 जीव के भाव की नहीं लुलु
 वह एक लुलु, ज्यों मिली लुलु है लुलु
 जो लालदीप्ति, वह दूर, कर
 विश्व के प्राण के भी ऊपर
 माया, वह, जो जीव है सुपर संयुक्त ।

कुञ्जीदास की लुलुओं के लुलु लौलै जीव की लुलु के लिए नहीं
 है । लुलु है मित्रित लुलु लुलु नहीं लौलै, उसी प्रकार कुञ्जीदास के भाव की

भोग के लिये है, वे पुनः नहीं है। वास्तविक ज्ञानातीत का स्फुट भाव है परे है।

पत्नी के प्रति अपनी गहन आस्था से बंधे कुलदीपाय के जीवन में एक मोड़ आता है। एक दिन रत्नावली का भाई अपनी बहन को घर से पाने के लिए जाता है। क्या के स्फुट ज्ञान का निराला वर्णन मिलाना टक्करी भाणा में कवि करता है। रत्नावली के भाई का यह आत्मीय आह्वान भाणा की रचानगी के कारण बहुत स्वाभाविक बन पड़ा है :-

“हो गई रत्ना फितती डुबल
चिन्ता में बदन, गई तू गल ?
मौ, बापूजी, भाभियां पल्ल पड़ोस की
हैं बिकल देखे को सबर
तहेलियाँ तब तानि देकर
कहती हैं, बेचा कर के कर, वा न सकी ।”

भाणा के रचान्वित आभिजात्य के निरुद्ध फलामान्य से जुड़ी हुई भाणा के काव्य का प्रयोग निराशा के शिथिलत दोहरी रचाव का प्रतीक है। “गल” तानि देकर “बेचावर” के कर “औ प्रयोग भाणा-शैथिल्य के सूचक नहीं है, अपितु वर्ण्य-स्थिति और वर्णन की समानुपपत्ता के प्रतिफल है।

बहुत लीट्टे शब्द-प्रयोग भाणा की समाहार शक्ति में फितती वृद्धि कर देती है, एतका प्रमाण ६५वें एवं ६६वें “कुल-शीमा” प्रयोग में देखा जा सकता है -

बोली भाभी, ताना कुल-शीमा की।

रत्नावली के लिए “कुल-शीमा” का यह विषय उसके लीभान्य, जी की ली-शायर उद्भूत करता है, और समस्त ज्ञान की अपनी जामा है वाजीकृत करता है। यहाँ एका-नेष्टा और सहजता का समन्वय उत्प्रेक्षनीय है, जिसके कारण रत्नावली की भाभी का यह प्रयोग भाषिक वर्णन में संग्रहित हो जाता है, और बहुत एवं विषय का संयुक्त रूप प्रस्तुत करता है। अपनी ही प्रवण-शीलता से अपनी में देती जा सकती है।

मानव-हृदय में विरोधी भावों की एक साथ अवस्थिति के विषय की दृष्टि से राजावादी कवियों में प्रताप सितकृत है । विशेषतः उनकी काव्याकी में इस स्थिति के चित्र कृति संख्या में है । निराशा से रत्नावली के मन में उठते दो परस्पर विपरीत भावों की ठसराहट में एक भाव की विकास का बड़ा संक्षिप्त रूप निम्न शिख में प्रस्तुत किया है -

जो प्रसिद्धा जा, लाया तब तु
मयादागर्भित धर्म विपुल,
कुल कुल-भार है तुम्हें बहुत कवि पापन,
वह धैर-धैर निस्सीम गान
उमड़ भावों के कत पर का,
कैला, ठक सपन स्नेह-उपवन, यह साधन ।

एक ओर रत्नावली अपने पति के प्रति सपन से भरी हुई है, दूसरी ओर पिता के परिवार की मनता भी उसे बाँधे हुए है । माँ के उदासीन जो ओर भी संकुचित कर देते हैं । अन्ततः परिवार की मनता विषय माँ के भावों के साधनकारीन बादलों ने रत्नावली के हृदय -भी निस्सीम गान की धर लिया । प्रिय के स्नेह का उपवन उन बादलों द्वारा ठक दिया गया । अन्तिम चार पंक्तियों की गतिशीलता में रत्नावली के तान्द्रीकृत भाव सजीव हो उठे हैं ।

रत्नावली अपने कन्या-जन्म की मयादा-निर्वाह के लिए माँ के साथ पितृ-गृह जाने को उपत हो जाती है । उसकी आंतरिक ग्लानि और उसके उन्मीलन के प्रयास को कवि ने एक पीराणिक विषय में स्थापित किया है :-

जिसे पुष्पों ने निकली सदीप वह सीता,
लेक में उठी के साथ तीन -
निल मयादा पर समासीन,

डॉ० प्रसिद्धा कुम्हारकर ने इस विषय की प्रतीक - प्रतिकूलता पर व्यापक प्रकाश की है - इस हद में ग्लानि-पीड़ित रत्नावली की मनःस्थिति को सजीव बनाने के लिए निराशा ने सीता के मृग-जन्म में विहीन होने का जो विषय

प्रस्तुत किया है, वह प्रांगानुस्य न होने के कारण कल्प जो उसकी संपूर्णता में व्यापित न कर उसे और अधिक उत्कृष्ट देता है, कहतः कवि का अभीष्टात विम्वर सङ्कल्प है जो पर समनुस्य प्रभाव, कवि संश्लेष नहीं कर पाता ।^१

यह ठीक है कि इस प्रयोग में शीता के फूटने में होने का विम्वर कुछ जटिल प्रतीत होता है, किन्तु रत्नावली के ग्लानि-भाव और मर्यादा-निर्वाह की सखी केष्टा को बहुत गहरा रंग देता है । कामुकता के रक्त पर उभर जाई सुखीदास की बाधिका और पूरे पितृ-कुल एवं पाप-युद्धों की बाधोंप-भूरी प्रतिस्त्रिया की पुच्छभूमि में रत्नावली की यह विधाग्रस्त स्थिति सामान्य है। कुछ कविज ऊपर उठ जाती है और इस दृष्टि से उसकी व्यक्ति जनिवाता यह पौराणिक विम्वर सटीक प्रतीत होता है ।

जो जटिल विम्वरों के बीच अनिच्छा का यह पराक्त भी दर्शनीय है, जो निराला की काव्य-भाषा की विविध समाहार-शक्ति का प्रतीक है :-

जैसे ताँदा जब लड़े हाट,
सुखी के मन जाया उचाट ;
गोचा, जब के किन घाट उतारें इनको ;
जब देखी, तब द्वार पर लड़े,
उधार लाये हम, चले कड़े !
वे दिया दान तो लड़े पड़े जब फिनको !

रत्नावली के भाई की कौन बाधिका पर भेजी के छिद्र सुखीदास किसी उपाय की तलाश में है, किन्तु उन्हें यह नहीं मालूम है कि रत्नावली कभी भाई के साथ उनकी कुपस्थिति में चली गई है । इस वास्तविकता की पुच्छभूमि में सुखीदास द्वारा उपाय-कोश की लीज (" गोचा, जबके किन घाट उतारें इनको" कड़ी विनीतपूर्ण हो जाती है । भाषा की यह सुलक्षितवानी इस विनीत को गहरा रंग देती है ।

पर ताना वस्तुस्थिति है जवना होने पर उनके मायुक्त मन को ऐसा लगती है । पत्नी है दूरी बहुत करीब हो जाती है, और का दूरी में उनके प्रति आकर्षण और बल हो जाता है । संनित की तान का भिन्न और निगलता का मनोवैज्ञानिक सत्य को व्यक्त करते हैं :-

वह जाय हो गई दूर तान,
आलिख मधुर वह और तान,

तान के दूर होने पर गीत अधिक प्रिय जाता है, सुखी-दाय का मन पत्नी के दूर हो जाने से नीर का अधिक अनुभव होने लगा । फलतः वे पत्नी के पितृ-गृह का है । पति के का व्यत्यासित और असौमनीय से रत्नावली का लुब्ध होना स्वाभाविक था । परिवार में सदस्यों की जानाफूरी और भागी के तीसरे व्यंग्य (‘वह परधान रत्न की’) ने का काम में गलति का भी समझा कर दिया । रत्नावली की मनसिक स्थिति को ब्रिज ने प्रीपदी के रूप में बड़ी पटीत व्यञ्जनात्मक की है :-

बोड़ी मन में होकर काम
रखी, मर्यादा पुरुषोत्तम !
लाव का लाव भूषण, बलम नारी का ;
संचिता और, वह कोन और,
पैठा उन्हें जो कम और !
सुता, का लैल, नाथ, और सही का !

का लैल के काम ‘और’ कम ‘उत्तम’ शब्दों पर की प्रतिक्रिया और प्रतीति ने आपत्ति प्रकट की है :- ‘काम’ और ‘कलम’ शब्दों के लक्ष्य हैं गये हैं । ‘काम’ का का कम ‘और’ कम का का न पकनेवाला किया गया है ।^१

किन्तु वह आपत्ति खारिज है । रत्नावली की विवशता को व्यञ्जित करने के लिए ‘काम’ शब्द का प्रयोग हुआ है । वह मायुक्त स्थिति का सामना करना नव-परिणीता रत्नावली के लिए एक समस्या है ।^२ मर्यादा पुरुषोत्तम

का संतान नवीन-रचना के प्रयोग में तबीयत उपयुक्त है। नारी का राज का भुजंग वस्तुतः रहे, यही उसकी कामना^१। रत्नावली बिंबीव्याधिमुक्त है, तुलसीदास के मन में हीन-न बीर पैदा हुआ उसे कहीं भी लींच रहा है? टिप्पणी में का रूप जो का प्रकार स्पष्ट किया गया है - मोह का बीर दुःशासन है, रत्नावली द्रौपदी है, जिसका बीर लींचा जा रहा है।^२

ही प्रवर्धित चतुर्वेदी का व्याख्या है तदुक्त होकर निराशा के भाव-प्रतीक पर लींच-दान का आरोप लगाना समीचीन है नहीं है।^३

वस्तुतः राज-रणा के प्रयोग में द्रौपदी के बीर-रणा का रूपक चिह्नित पटीक है, जतः का आधार पर निराशा या लज्जापदी का व्याख्या पर लींच-दान का आरोप लगाना समीचीन है नहीं है।

रत्न-रत्न में तुलसीदास रत्नावली का एक कविन रूप देखी हैं :

कवि-रुचि में फिर उलझता रुधिर
जो, न था पाव वह रुचि का स्थिर
वहनी उल्टी ही राज रुधिर-भारा वह,
उत-उत प्रिय-मुक्त पूर्ण हनु
उलझाया जो उर-सिन्धु,
विपरीत ज्वार, ज-विन्दु-विन्दु द्वारा वह

एक बीर तुलसीदास का वास्तविक-मात्र माय है, दूसरी बीर रत्नावली का तीव्र मानसिक उद्वेग है।^४ वहनी उल्टी ही राज रुधिर-भारा वह^५ उसके उद्वेग को मूर्त कर देता है। राज उर-सिन्धु में प्रिय-हनु के दर्शन से विपरीत ज्वार उमड़ रहा है, वहाँ उद्वेग है, स्निग्धता नहीं। बिंब-विधान का परंपरित रूप लेकर भी तुलसी कवि किस प्रकार उसे नये संदर्भ से बाधोक्ति कर देता है, यह प्रस्तुत रूप में देखा जा सकता है। हनु बीर सिन्धु का परंपरागृहीत रूप लेकर निराशा विपरीत ज्वार के पटीक आरोपण द्वारा अपने मन्त्र-मोह को

१) तुलसीदास, पृ० ८८

२) वास्तविक बिंबी कविता की भाषा, पृ० ६०

निरन्तर करी को अधिक रत्नावली के प्रारंभ व्यक्तित्व के जैन - में ब्रह्मत्व पौरुष है ।

कुछीदास का जीवन का को देखो भर है, समझ नहीं करते, उनकी भावना में व्यक्त की का वास्तविकता ही अन्तर्भावित है । रत्नावली के अपने भावना में संशयवाद पर विश्वास है, आज स्मृत का वह विराट् गुणवत्ता में परिणत हो पाया है :-

निरन्तर करी करी करी,
निरन्तर भाव - नीरस भाव,
भावानुसार प्रभु पर की करी उपरगिता;
निरन्तर भाव - भाव - भाव
जाती योगिनी रूप-रूप
वह करी शीर्षा प्रिय भाव - भाव निरुपमिता ।

सुद्ध स्वरा पर स्त्री के वास्तविकता का वह भिन्न अंशपूर्ण वास्तविकता भाव्य में फुलता है । अन्तिम-उपासक निराशा का प्रारंभ व्यक्तित्व के जैन के लिए सर्वथा समर्थ है । वे स्व को ही नहीं, कम को भी पकड़ लेते हैं । भाव-शून्य, निरन्तर रत्नावली बिना किसी संधार के सत्य की वापसा में लीन है । कुछीदास के संकलन का है सन्तुष्ट रत्नावली का वह विराट् योगिनी रूप द्रष्टव्य है - वह करी शीर्षा प्रिय भाव - भाव निरुपमिता । स्वरा में कर-कर जीवन भर का रत्नावली पति को प्रबोधित करती है :-

‘ पिक ! बार तुम वीं बनाहूँ,
वो पिका भ्रष्ट कुल-मम प्रुत
राम के नहीं, काम के प्रुत कहलार ।
हो किं वहाँ तुम बिना दाम,
वह नहीं वीर कुल हाड़-बाम ।
कैसी शिखा, कै विराम पर बार ? ’

‘ वीर देखादियी पर वह तीखा व्यंग्य है । ’ राम के नहीं काम के प्रुत कहलार ‘ में प्रुत ’ शब्द कुछीदास की निम्नस्तरीय वाचना-भूषि की व्यंजना करता है । ‘ वी प्रुत ’ ही यह है - अन्तर, पराधीन - उनका स्वतंत्र

अभिव्यक्ति नहीं रहा । पुष्पिणी का रूप है इस कल्प-परिवर्तिता से स्तब्ध हो जाती है ।
उन्हीं आन्तरिक सुप्त संस्कार प्राकृत हो उठते हैं और तब उनकी दृष्टि रत्नावली
के रूप में कैल-मुप के दर्शन करती है :-

देखा, वामा वह न थी, कल प्रणिता वह,

ऊँचे पूर्ण, प्रकृति-रत्न से प्रभावित पुष्पि-राज्य का ऊँची
संभरणा नारी के कामिनी रूप से स्वरूप हो गया था । तब उन्हीं रत्नावली में
" वामा " का उस दृष्टिगोचर हुआ था :-

वामा का फल पर हुई वाम, तरितोपम ।

और उस नारी-उद्बोधन से उत्प्रेरित उनकी भेजना की
वही " वामा " " कल-प्रणिता " प्रतीत हुई । तब एक गुणद विडम्बना है कि नारी
का मोह उन्हीं कौव्य से विकसित कर देता था और तब उनका ऐक्यीकृत व्यक्तित्व
उन्हीं ऊँची दृष्टि प्रदान करता है । पत्नी की तरखती रूप में वे देती हैं । इस
तरह की विराट् कल्पना " राम की लक्ष्मी-पूजा " में पर्वत में पार्वती रूप की
व्यतिरिक्त नारा उद्भूत हुई है । इस दिव्य भाव के फलस्वरूप पुष्पिणी एक बार
फिर ऊँची-संभरणा करती है :-

दृष्टि से भारती की वेष कर

कवि उठता हुआ कहा ऊपर ;

देखल बम्बर - देखल बम्बर फिर देखा ;

धुमायमान वह कृप्य प्रवर

धुतर समुद्र शशि-तारावर,

सुकता नहीं क्या ऊँची, कल फल-रेखा ।

इस ऊँची कौव्य का अनुभव धुमायमान वृद्ध के समुद्र के अनुभव
से जुड़ा हुआ है । सीमाओं के अभाव का बड़ा मार्मिक रूपान्तरण शब्दों में कवि ने
किया है । " देखल बम्बर " की लक्ष्मी विराट्-भाव के अन्त में छिपे बहुलनीय है ।
रंगीन शब्द-शृङ्खल का एकान्त लीप इस बात का सूचक है कि कवि ऊँची-संभरणा
के अनुभव से बड़ा गहरा तादात्म्य स्थापित कर चुका है, वह शब्दों की रंगीनी

में सुझानुभाषी का निरुपामाण गहरी प्रस्तुत कर रहा है । ऊज्जीवमान की मुक्त स्थिति का अनुभवपरक जैसा निम्न छन्द में हुआ है :-

मे मुँहें नम्र, जगोन्मीलित,
कठि में गोरम ज्यों, किम मे स्थित ;
कपनी लक्ष्मिता मे व्यपित प्राणारज्य ।
किम कठिका मे कवि रहा वेद,
वह व ज जगि मे सुखी भेद,
भारती-रज्य मे सुरभि-बंद निष्प्रकय ।

उनके बाह्य नेत्र मुँहें खुले थे, पर ज्ञान-नेत्र जाग्रत थे । प्राणों से तादात्म्य की तैय्य बनाने के लिए बड़ी में निहित गोरम की उपमा लटीय है । उनकी तरस्वती के मुखरित होने का संकेत बड़ी सुकुमार रीति से हुआ है । यह जागरण संपूर्ण जाग्र को प्रभावित कर देता है, एक जनीला मुक्ति-भाव उद्भूत होता है । शब्दों में भी वान्तरिक उल्लास का स्पंदन हो रहा है -

बागी बहतीं ठहरें कल-कल
जागे भावाकुल उब्झी-ऊँठ,
गूँजा का का ज्ञान-उपठठ, पर्वत-कल ;
सूना उर कृणियी का ऊना
पुनता स्वर , हो उर्जित हुँना,
जागुर भावीं मे जी भूना, का निरुचल

जागरण के प्रभात का चित्र जगि की नौलिक कल्पना से

कल्पित है -

जागी जागी जाया प्रभात,
बीती बह, बीती केव रात,
करता भर ज्योतिर्मय प्रभात पुनचित ;
बागी बागी किरणी पैल ;
तेजस्वी, है समकल्पजीवन,
जाती भारत की ज्योतिर्धन मध्या कल ।

भारत का सांस्कृतिक जागरण भी इन शब्दों में समाहित हो गया है। भूषणिक के ज्योतिष प्रपात करने में चेतना के स्फुरण की व्यंजना है। "बौनों, बौनों, किरणें चेतन" पड़ा सुन्दर प्रयोग है - जो ज्वलित उभित करता है कि सविनील जीवन चेतना को अपने भीतर आत्मसात कर है। जगत् पड़ जोर चेतन के संघर्ष में चेतन की विजय को ज्वलित है पूरी आत्मविश्वास है संक्षिप्त विद्या है :-

चौना चित्त है दुर्धन समर
पड़ जा चेतन है निरिवासर,

"रामचरितमानस" में वर्णित राम तथा रावण के रूप में दो संस्कृतियों - चेतन और पड़ - के संघर्ष की व्यंजना है। जहाँ संघर्ष में निराशा भी ज्वलित - जहाँ की चाम परिणामि जो भी स्वर पैदा है। जोरी कुम्हड़ी, जोर कछा-वेव है ऊपर उठकर ज्वलित को अपनी सज्जना में विश्व-जीवन की चेतना को मुक्तिरित करना है। अनुभव और भाषणा की एकमता के उदाहरण-स्वरूप ये दो पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं :-

निरुपेक्ष, निज का निज विबल
छुका शत-शत कल्पन के छल
बहतीं जो, वे रागिनी सकल सोएंगी ;

यहाँ शब्दों के वैरोक बहाव में जो सचमुच चेतना का उत्सव प्रवाहित हो रहा है, जो छल की रागिनी के प्रवाह को अवरुद्ध करनेवाला है। जगत् जहाँ प्रसंग में ज्वलित एक प्रभविष्णु विभव प्रस्तुत करता है -

तम के ज्माज्य है तार-तार
जो, उन पर पड़ी प्रकाश-वार ;
का-बीणा के स्वर के बहार है, बागी ।

"पेह-काउ के छर है विष का वरिण छविहार ज्वलित" जाग गया है। इस जागरण के फलस्वरूप तम के ज्माज्य तार-तार "पर प्रकाश की किरणें पड़ गई हैं। जीवन के संचयन है जीत-प्राप्त इस का-बीणा के तारों है वरिण (जो नव-जीवन का प्रतीक है) की रागिनी निःसृत होगी ।

‘तुलसीदास’ शब्द में ‘तु’ शब्द का अर्थ में कई प्रकार में उपयोग किया है - ‘तमस्तूय’ का जो सुरही (छंद सं० १) का जो वाक्य ‘तु’ की मदिरा (छंद सं० ३१) का है ‘तमाज्य तार-तार’ - ‘तु’ है न नाचने योग्य तार-तार (प्रस्तुत छंद में) । विनिर्दिष्ट स्वास्ती में ‘तु’ की प्रकृति पर विचार करते हुए यही संगत बात लगी है कि ‘तु’ उन दस्तुनों को कहा जा सकता है, जो ‘तु’ की भाषा के विधानन मुताबिक शब्दजोड़ में पाते हैं प्रयुक्त नहीं हुए हैं।^१

‘तु’ है इन विविध अस्वात्मिक प्रयोगों को हम है, जो यदि बात पायेंगे । सामान्य शब्दकोश में न तो ‘तु’ की सुरही का प्रयोग है, न ‘तु’ का वाक्य और न ही ‘तु’ है ‘तमाज्य तार तार’ का । लेकिन सामान्य भाषा की सुझाव में ये लाक्षणिक प्रयोग लगे जो किसी गहनता और विस्तार को है, वह उद्देशनीय है । यहाँ ‘तु’ शब्द निराशा और प्रयुक्त इन विविध संदर्भों में विविध लगे - लायाएँ उद्भूत करता है । यही भी ‘तु’ शब्द लगे की दृष्टि है इतना लचीला और व्यापक है कि उसमें ‘तु’कार, फलन, अस्तित्व, राहु, कान, वागना, मोह - का समावेश हो जाता है । ‘तु’ लगे है इन विविध लगे-लायाएँ का पोषण ‘तु’ का दूसरा पयार्थ ‘तु’कार ‘तु’ नहीं कर पाता । ‘तमस्तूय’ में ‘तु’कार के विकास-मार्ग का चित्र है, ‘तु’ का वाक्य ‘तु’ में ‘तु’कारी, विजयिता, वागना की लायाएँ है, ‘तु’ के ‘तमाज्य तार तार’ में गहन ‘तु’कार-मूल्य स्तर पर पंजीभूत कान की दुनियाँ शक्ति - की व्यंजना है । ‘तु’ के ‘तमाज्य तार तार’ पंक्ति में ‘तमाज्य’ और ‘तार-तार’ शब्द विश्लेषणीय है । ‘तमाज्य’ में जड़ीभूत हो गए ‘तु’कार की गहरी व्यंजना है । ‘तमाज्य’ का निजीयात्मक प्रयोग ‘तु’ अस्वात्मिक के भाव को कह देता है । ‘तार तार’ में जो वह अर्थ है कि पूरी वीणा में कहीं भी स्पंदन का व्यंजना नहीं है, उसके तार तार मौन हो गए हैं । यह वास्तुतः (‘तार तार’) निराशा की बड़ी प्रसिद्ध पंक्तियों की याद दिला देती है :-

1. A metaphor is thus a set of linguistic directions for supplying the sense of an unwritten literal term. (This is why metaphor can 'say' thing not provided for in the existing literal vocabulary of our language.) We should note that metaphor directs us to the sense, not to the exact term.
THE LANGUAGE POETS USE. n.s.c.

झूठ पटा झुठ, जो विमलता, प्रतिष्ठ है तुम
फिरा मुष्ट पर, बाहुओं पर, बल पर, विपुल ।^१

राम ने पटा-झुठ उनके शरीर पर फैल नये हैं, उस मेरुधाम को
भिलावता और समता देने के लिए जबि ने शरीरधर्मों का पुनः-पुनः उल्लेख
किया है - मुष्ट पर, बाहुओं पर बल पर, विपुल । ठीक उसी प्रकार 'तार तार'
के प्रयोग में 'तार' के प्रयोग को एक किया है । इस निषिद्ध अनामिकता से उभरती
होती अविभाज्यता को उद्घोषित करते हुए निराशा का कहरि का कहर है -
है वीर विजय को हकी, काम फिर मँगी ।

जबि यहाँ तक जाने में उधार संतुष्टि का रूप प्रकट हो रहा है,
यह संतुष्टि, जो पहले देकर अब कुछ होती है । पतन की काली परधाम और उनके
विरुद्ध विजय के निष्ठ धार्मिकता कायता की एक कल्पना की जबि का प्रकाश है,
जिसे कौरी मायुका और अविभाज्यता के ऊपर उठार करि सुस्पष्टता से
संतुष्टि की मुष्ट पतन का कहरि किया है । 'कुलीदार' के संकेत में निराशा की
का उपलब्धि का कहरि मर्यादाओं का उधार कायनागर में किया है - 'पतनीम्ना
संतुष्टि' होती है अविभाज्य है, देखी कुछ नहीं । यह विजय स्थिति होती है । जबि
का विजय स्थिति है राष्ट्र को उधारना चाहता है ।^२ का अविभाज्य संकल्प के
बाद कुलीदार रत्नावली के किया मँग का कायनागर का प्रसार करने के लिए विश्व-
वीर्य में सम्पन्न होती है । वे अपनी यत्नी का जो मध्य विजय का फैली हैं, उनमें
जो उनके आनानी और नीरवपूर्ण जीवन की कलक है । निराशा में हीतकथाय
'धार्मिक पुर' के कल्पित होने से काय का प्रारंभ किया का, उसी समाप्ति
'मुष्ट रवि - रत्ना' के चित्र में होती है । जो काय की संवत्सरागत एकता का
पुष्ट है, और जो 'राम की अविभाज्य' के विधान में सत्य कुलीय है ('रवि
कुला कल्प' : 'हीनी का हीनी का ---'))

यह संवत्सरागत काय बाहर,

ऊपर में परिचित यह मूर्ति पुनः

जागी विश्वात्म्य भावनापर, फिर पैदा -

१) राम की अविभाज्यता

२) निराशा और नवजागरण, पृष्ठ ३०४

मंजुषित, लौकिकी श्वेत पटल
 बद्धी, कला फिरती तुल-का,
 प्राची-किरीट-डा में मुक्क रति-नेला ।

आ आजायित वर्णन में कवि ने भी व्यंगित्व में विस्तार,
 संतुष्टि की चेष्टा, वाचरण की क्य-नामा तो उभट किया है । इसी तुल्य स्तर
 पर, कविता के कथन को बाध दिले बिना, व्यंगित्व के विस्तार और उन्नत
 का यह आलोचनात्मक निरीक्षण के वस्तुतः निर्माण-सौन्दर्य और शक्ति का
 प्रतीक है ।

(" झुरमुता ")

" नीलगा " , " राम की शक्ति-मृदा " , " सुप्रसिद्धा " के
 भाषागत आभिजात्य के बाद " झुरमुता " की ठेठ शब्दावली पर आधारित
 भाषिक संरचना निराशा-भाव-और साथ ही वाचनिक चिन्ती काव्य-का एक पुर
 जाहमी है, जिनमें काव्यभाषा को समस्त वाचरणों में मुक्त कर अधिक स्वायत्त,
 वाचनिक और व्यापक बनाने की पद्धति महत्वाकांक्षी और साहसिक
 होरहा है । पिछली तीनों रचनाओं में संज्ञात्मकता को विकसित करने के लिए
 शब्दों के तत्त्व ज्यों की तथ्य सत्यता के पक्ष पर, रसों की प्रवृत्ति है, और
 पराकाष्ठा पर पहुँची हुई इस प्रवृत्ति की जाति-मूर्ति " झुरमुता " करता है ।
 " जाति-मूर्ति " शब्द का प्रयोग इन रचनाओं में आभिजात्य — जो वस्तुतः
 संज्ञात्मक है — को व्यक्त करने के उद्देश्य से नहीं किया गया है, बरन् जति
 की सीमा पर जाकर तत्त्व शब्दावली के प्रयोग- फिर भी ही वह कितना भी
 स्मृतीय नहीं है — पर नियन्त्रण रसों हुए, और इस प्रकार काव्यभाषा
 को गतिशीलता प्रदान करते हुए आभिजात्य के सामान्य पराक्त की कविता
 को प्रकाशित करने के लिए किया गया है ।

" झुरमुता " का भाषा-प्रयोग निराशा के वैशेषिक काव्य के

भाषागत वाक्य का विरोध होता हुआ भी उसके विरोधी नहीं कहा जा सकता, यों कि दृष्टान्त सिंह में 'हुल्लुमुता' की भाषिक संरचना का उद्धृत निरीक्षण करने से वास्तव - वाचिक सुराण-रुचि का वाक्य उसे के कारण - उसके नए लक्ष्य प्रयोगों की प्रतीति करते हुए कहा है - 'यह सुनीली का शब्द-संग्रह है जो नम्रवी कीर का विश्व अप्रतिम है, क्योंकि यह संभव है कि उसी की लीला करने की शक्ति, वाचिक और गपकृत्य का प्रयुक्त शब्द को के विरुद्ध है।'^१

तब तो है यह कि का किफि जिन में एक ही बात में या विभिन्न बातों में - भाषा के विविध स्तर काशीत दिखाई देते हैं, और साथ ही उन विविध स्तरों में संवेदना के उद्घाटन से वाचिक स्तरागत निहित रहता है, तो यह संवेदित वाक्य में न केवल जाना उन्मुख प्रसार करनेवाली ऊर्जा प्रतिभा को सुचित है। विज्ञान की सामान्यतः विरोधी प्रकृति की सुखता में वाचिक की एक संयुक्त को जान में करने पर निराशा के कारणिक उद्घाटन वाच्य और 'हुल्लुमुता' में परस्पर विरोध नहीं प्रतीत होता, बल्कि यथापी (यहाँ यथापी के संवेदित की सामान्यता-नम्रता के बजाय उसके व्यापक अंश-ममूवी वास्तविकता - के वाक्य है) की फल के रूप में दोनों एक दूसरे से फल मिले हैं।

एकदमही हा कम में विरंगति प्रतीत हो सकती है, लेकिन वास्तव में 'हुल्लुमुता' अपनी विषय-वस्तु और भाषिक संरचना में जिन पूर्ववर्ती महत्वाकांक्षी प्रयोग 'सुखीदास' की याद दिला देता है। 'सुखीदास' में वर्णित संस्कृति की सुरक्षा की समस्या है, उसके उदात्त-सूक्ष्म मूल्यों में केन्द्रीकरण का प्रश्न है, और उसी के स्वरूप संस्कारशील शब्दों की लय-गरिमा को सौखीन कर प्रस्तुत करने की रचनात्मक जागरूकता है। 'हुल्लुमुता' में काव्य के परंपरित मानदण्ड के अनुसार वर्णित और उत्पन्न एक जीव के लिए - जो प्रतिष्ठित की ही - स्तरनाक सुनीली के रूप में नाम है ही नम्रवी, 'हुल्लुमुता' की वाक्य वस्तु की अवधारणा है - भाषिक वाचिकता के सभी उपादानों - पुनरुच्चारण, लीला, लीला, लीला - की सकारणिक वक्ता के साथ। निश्चय ही इसके

१) 'हुल्लुमुता', काव्य वाचिकता में मुद्रित, पृ० ३२।

माध्यात्मत आदर्श का विरोध होता हुआ भी उनका विरोधी नहीं रहा था यहाँ, यहाँ कि वह मात्र सिंच में 'झुरमुता' की माध्यात्म संस्कृति का विरोध निरूपण करने के बावजूद - अर्थात् पुराण-शरीर का आदर्श ही के कारण - उनके नए संस्कृत प्रयोगों की प्रशंसा करते हुए कहा है - 'यह युगोत्ती का संस्कृत-माध्यात्म में नए संस्कृतों और नए विचार व्यक्तित्व है, क्योंकि यहाँ संस्कृतों की जीवन्तता को ही आशा मिलती है, अविच्छिन्न और अपरिच्छिन्न रूप में प्रयुक्त संस्कृत को ही विरोध है।'^१

यह तो है यह कि वह विरोध जहाँ है उस ही तरह में वा विभिन्न भावों में - माध्यात्म के विभिन्न स्तर कार्यशील दिखाने देते हैं, और साथ ही उन विभिन्न स्तरों में जीवन्तता के उद्घाटन से आन्तरिक अनुमान निश्चित रहता है, जो वह हीनित दायरे में न फैलकर अपना उन्मुख प्रसार करनेवाली उसी प्रतिभा की सुविधा है। किन्तु ही सामान्यतः विरोधी प्रकृति की सुझाव में साहित्य की ही संयुक्त ही ध्यान में रहने पर निराशा के आरंभिक संवेदन काय और 'झुरमुता' में परस्पर विरोध नहीं प्रतीत होता, बरन् यथापी (यहाँ यथापी के हीनित रूप सामान्यता-नग्नता के बजाय उनके व्यापक जी-समूची वास्तविकता - में आशय है) की पकड़ के रूप में दोनों एक दूसरे से परस्पर मिल जाते हैं।

एकदम ही वह काम में किंगति प्रतीत हो सकती है, लेकिन वास्तव में 'झुरमुता' अपनी विषय-वस्तु और माध्यात्म संस्कृति में जहाँ पूर्ववर्ती भक्तवाक्यादी प्रयोग 'तुलसीदास' की याद दिला देता है। 'तुलसीदास' में वर्णित संस्कृति की सुरक्षा की समस्या है, उनके उदात्त-सूक्ष्म मूल्यों में केन्द्रीकरण का प्रश्न है, और जी के स्वरूप संस्कारशील शब्दों की लय-गरिमा को सौखीन कर प्रस्तुत करने की रचनात्मक आवश्यकता है। 'झुरमुता' में काव्य के परंपरित मानदण्ड के अनुसार वर्णित और अजिह एक लय के लिए - जो प्रतिष्ठित भी हो - स्तरनाक युगीनी के रूप में नाम है ही नाम, 'झुरमुता' में वह वस्तु की अवतारणा है - माध्यात्म आधिजात्य के सभी उपादानों - पुनः शब्दावली पुनः शब्द, लोकार्थ जय - की एकान्तिक वर्णना के साथ। निश्चय ही यहाँ

१) 'झुरमुता', काव्य आधिजात्य में मुद्रित, पृ० ३२।

प्रणयन का साधन 'वधिर विश्व के जगों में बारबार अपना राग भरनेवाला' निराशा का विराद बाण्ड व्यक्तित्व पर कसा जा । 'कुसुमा' में नामान्व-जकिवन की ऊँची गारी सुप्रजावी-विजाजावी के साथ निराशा के उभाड़ा है, जीव जीवन की पुनर्जना की कौरिह में जी भाणा प्रस्तुत की गई है, पर उपेक्षात पनामान्व के जीवन से रुकि नहीं है । भाविक तरणा की दृष्टि में 'कुसुमा' 'जीव' 'कुसुमा' के अपने विरोध में मान है ।

प्रयोगरहित जीव के व्यक्तित्व के स्वर पर कवि के जित बर्ण की उद्घाटित किया है, वह इन पंक्तियों में देता जा सकता है -

हमारी न जरूरत बाण देवबाणी की, छा बुद बाँछी
जीवन की मट्टी में भाणा, जी चाहत रख बना जी ।

(सारसम्पन्न : ज्ञान कवि में सचिता - भारतभूषण
कृष्ण)

जीवन की मट्टी में निर्मित भाणा की शुरुवात 'कुसुमा' के साथ होती है । हास्य और व्यंग्य के साधारण में कुसुमा जीव साध्य कीजिए तनाव के कारण अधिक 'जीव' 'कुसुमा' की रचना व्यक्तित्व है । छा दृष्टि में निराशा के तनावपूर्ण जीव पुनर्जानन्दन पन्त द्वारा निराशा-काव्य का उत्कृष्ट, मध्यम और साधारण कौटिल्य में विभाजित 'जीव' 'कुसुमा' के लिए उनका यह काम-उनकी (निराशा की) 'कुसुमा' की रचना अधिकतर उनके मन की पुष्ठा तथा तिक्रता की ही परिचायक है^१ - वांछित है ।

'कुसुमा' का रचना-विधान बेजोड़ है । एक नव्याव की बाड़ी में अनगिनत फूलों (जिनमें फूलों के गुलाब भी हैं) के बीच मन्दे में बुता देकर जीव कुसुमा पर कवि की नजर पड़ती है और उसके माध्यम से वह साधारण , मत्त्वहीन और उपेक्षात की उसकी पूरी सच्चाई में व्यक्त करता है । छा कर्मन के मूल में निष्क्रिय क्या था करुणा न होकर भरपूर तनाव और विनीत

१) सायापाव : पुनर्जानन्दन, पृ० ६३ ।

२) वही, पृ० ६६ ।

(३२)

(जो तात्त्विक भाव-बोध का वैशिष्ट्य है) का संजीव है। सामं में जय का पेना वर्णन कैसा जा सकता है -

एक सपना का रत्न था
साँप पर सहजीव की,
गोप पर तरतीव की ।

का सहजीव-तरतीव के जाने तात्त्विकता के मुख्य विविध फूलों का उल्लास है, जो नव्याव की बाढ़ों में अपने बाप जी काव्य झुरमुता की तात्त्विक-निर्भरता और ठेठपन को रंग देते हैं । बाढ़ों के इन फूलों की सपाट वर्णनात्मकता ' झुरमुता ' काव्य की सौंदर्य गणात्मकता का प्रतिकूल है, वह सौरी हति-कृतात्मकता का पोषण नहीं करती । अधिकतम शैली के उत्कृष्ट प्रणेता निराशा ने झुरमुता की ठेठ धरती लकड़ को गत्यात्मक कलाकार के समीप वात्सव्यता के साथ अभिव्यक्त किया है -

जाया नीलम, बिना फारास का गुलाब ,
बास पर उल्लास पड़ा था रोबीदास ;
वही गंद में उगा देता हुआ गुलाब
पहाड़ी से उठे-तार बैठ कर बोला झुरमुता -
जब, पुन थे, गुलाब
मृत मत जो पाईं झुरमु, रंगीलास
खून चूगा सास का हूँ अशिश्ट
डाल पर इतराता है कैमिटालिस्ट ।

यहाँ पाणिनीय संरचना के दो रूप प्रष्टव्य हैं, फारास के गुलाब का वृत्त फारासी-उर्दू शब्दों के तात्त्विकता में गुलाब है, और ' काव्य ' झुरमुता शब्दों के ठेठ प्रयोग में संजीव हो उठा है । ' जब ' और ' पुन ' के तिरस्कार-मुख्य संशोधनों में निहित ठेठ कंठाग्र रेंठकर बोलीबाले झुरमुता का सीधा चित्रण संभव करता है । ' अशिश्ट ' संशोधन की तत्त्वमता ' कैमिटालिस्ट ' के कौड़ी संशोधन के साथ मिलकर नई विनीतभाव की दृष्टि करती है । गुलाब-मुख्य स्तर

पर अधिष्ठात वरी - की जीरुणधीनता पर गोट करने के लिए निम्नलिखित सामान्य
पीकन के लिए मर दो पियों की नियोजना करते हैं -

छात्र पिछे तु लगे,
पैर सर हवाक यी पीछे लौ भगा
बीच की जानिव मैदान यह छोड़कर
सबै लौ दस्टू भी लौड़कर ,

यहाँ पीरत की वानिज मैदान पर लोड़कर लोड़ लोड़ की
टट्ट पी लोड़कर * जो विनों में लिखित व्यंग्य-विनीद में है, फीस रूप की
काव्यात्मक लोड़कर लोड़कर नहीं की जा सकती ।

इसी तरह गुलाब पर बटाका करते हुए कुहरमुक्त की सुरक्षा निम्न परिणामों में ऐतिहासिक संदर्भ के कारण विशेष प्रमाणवादी हो गई है, जिसे मान्यता दी गई है क्योंकि उपस्थिति को महत्व दिया गया है -

याही तुमको सदा मेहर-निशा
 जी निकाले छत्र, रु, ऐसी दिशा
 बसा कर है की लीनों को, नहीं जोरी किनारा
 जहाँ अपना नहीं जोरी भी सधारा
 स्वास में हुआ कसकता ही सितारा
 पैर में छँद पैर ही चूँ, कौँ पर लकड़ प्यारा ।

महानिष्ठा (नुरक्षों का वास्तविक नाम) के प्रारंभ में एक
 कमिजात और विनाशी परिवेश की अवतारणा कर दी है, जिससे "सुरमुता" के
 विनीत में एक अतिरिक्त स्वाभंगी जा गई है । अंतिम दोनों पंक्तियों में तदुभय
 और उद्गु शब्दावली के पैठ से गुलाब पर किया गया कक्षापात एक कटते हुए व्यंग्य
 की पुष्टि करता है । गुलाब ऐसे स्वाभ विस्तारता है कि जंग मुँह से रक्त की बातें
 करते हैं और पैट में बूँदें छँद फैलते हैं । तत्कालीन कक्षाव्यात्मक शब्दों की गहरी
 व्यंग्यपूर्णता देखने योग्य है - " पैट में छँद फैलें हों बूँदें, क्यों पर छड़क प्यारा ।"
 कमिजात पर हीरा और करारा व्यंग्य करने का यह अलंकार छंद पैरी केवल
 उल्लेखनीय है, जो गुलाब के माध्यम से विद्रुतलिप्त सभ्यता के दुर्गरे क्यों पर सदा
 साक्ष्य करता है ।

तत्त्व शब्दों पर आधारित जीवन की उन्नतशील जाग्रता का
 की सौभाग्यता को प्राप्त कर डाले। सामान्य चतुर्विध में तत्त्व शब्द-प्रयोगों
 पर आधारित निराशा की सौभाग्यता का जाग्रता की समझता है जो जान कि
 है, जो नहीं भी सकता है। लेकिन जो वे नहीं है - जायावादी जाग्रता में
 निराशा की शक्ति-सामर्थ्य रूप में गहरी थी, पर उच्च तत्त्व शब्दावली-प्रधान
 भाषा की जाने जाय में सीमाएँ भी थीं, पिछला अतिश्रम करना पावतीं जपि
 की जाने सौभाग्यता संरक्षण के लिए जहरी पशुपुत्र हुआ - तो का जाने का जीवन
 देश मान्य नहीं प्रतीत होता। तत्त्व शब्दावली-प्रधान भाषा की सीमाओं का
 अतिश्रम पावतीं जपि की नहीं करना पड़ा, उसके पूर्व स्वयं का तत्त्व शब्दावली
 के कुछ प्रणीता में ही उसका अतिश्रम कर दिया था। "कुलमुता", "नी पौ"
 और उनके साथ "अणिमा" की अनेक अविवरणों का बात का प्रकट साक्ष्य है।
 एतद्विषय यह कम कुछ अतिरिक्त-ता जाता है - और जीवन की शैष्टता जान है
 कि जाने नी ठंग है सौभाग्यता शक्ति विकसित करके वे निराशा है सुखीय हो
 जाते हैं।^१

वस्तुतः निराशा की विमानशील भाषा केतान् तत्त्व और
 तत्त्व दोनी शब्दावली पर आधारित जाग्रता के प्रणयन में समान और तत्त्व
 रूप में देना रही है, जिसे कलस्वयं प्रणापूर्व, "तत्त्वपूर्व", "स्वयंस्काराग",
 "कलस्वयंस्कार", "तत्त्व के जाग्रत र तार-तार" (कुलमुता) भी भरपूर संस्कार-
 शील शब्दों में जपि ने सांस्कृतिक केतना को पूर्ण कर दिया है, और दूसरी और
 "पेट में छेड़ पेट ही पूरे जहाँ पर लक्ष्मण प्यारा" भी नितान्त वीरत मानसिकता
 की परिचायक शब्दावली में भाषा और कुम्भ का जीने स्वनात्मक रिश्ता स्थापित
 किया है।

गुलाब की कदली के बाद "कुलमुता" जमी विविष्टता का
 ज्ञान करता है -

पल मुकली में बड़ा

छेड़ बाउरत और जैने पर बड़ा

१) जीवन और वास्तविक स्वना की समझता, पृ० ६१।

२) वही

जीर जमी है जग है
 फल पैदा नहीं जाता
 पैदा जीवन ताम जाता

कली का यह पैलीक बंदास अनुपेक्षाणीय है, जिसमें सज्जनों की
 लयाटता में व्यक्तित्व पैदा कर दिया गया है। सामान्य जन की आत्मनिरीक्षा को
 तुरुंत ही इस झुझुमुंग का जीवन- पीली आत्मविश्वास बनना चाहिए उपरुक्त सैना-
 भाषा में आर उठा है :

तु है नाली, मैं हूँ मौलि
 तु है बकरा, मैं हूँ बोलि
 तु रेंगा जीर मैं धुल
 पानी मैं, तु बुझुल

“ तु है नाली, मैं हूँ मौलि ” की उच्चार सामान्य-साधारण
 की स्वनिर्मित छवि को स्वर देती है, जिसमें स्थायित्व की प्रतीति पानी,
 मैं, तु बुझुल ” के बिंदु द्वारा होती है।

झुझुमुंग का अपनी तारीफ़ के पुरुष पौषता है, जो सजीवोपग्रीव
 स्थिति उत्पन्न होती है। दृष्टि-व्यापी विस्तार में वह अपने को विस्मान मानता
 है। चीन का शाता, भारत का हनु, महायुद्ध का पैराशूट, विष्णु का मुदरीन चक्र,
 जसोदा की मयानी, राम का धनुष, बलराम का लह - सभी में उसकी सजा
 अन्तर्व्याप्त है, इतना ही नहीं -

पुवह का तुरण हूँ मैं ही
 बाँद मैं ही ताम का।

इतिहास, भूगोल, वन्य, संगीत, साहित्यभाषा- ग्रन्थ यह कि
 दुनिया की हर कीर्ति उसके प्रभाव-बोध में है। ऐसी छंदों में कवि की निरीक्षण-
 शक्ति प्रकट है। झुझुमुंग के इस दृष्टि-व्यापी महत्त्व को स्थापित कर वह
 क्या कहना चाहता है, यह एक विवादास्पद प्रश्न रहा है। ऊपरी दृष्टि है
 पैली पर तो झुझुमुंग की इस लम्बी-बीड़ी डींग में निरर्थकता की प्रतीति होती है

किन्तु इसकी व्यंजनां गहरी हैं। एक स्तर पर यह कवि की जड़त दृष्टि को गहरी है, पिछली क्षाणा पर कभी चन्दुबी- जोड़ी बड़ी - के मुख में छुरछुरा ली फैला है, और का यह काव्य के स्तर पर सामान्य-साधारण की गार्वीय प्रविष्टा गंज ही पाती है। दूसरे मोड़ पर निगला भी यह धनित करते हैं कि सामान्य-साधारण किन्ना मुख लौता है, काव्य-प्रकृति का चन्दुबी लौता है और काव्य में छुरछुरा के उत्तिरिक्त महत्व का बंज का प्रणारान्त्र में है जो उसी कड़वोरी के साधन उपलब्धिभद भी चित्त करते पड़ते हैं। कुछ कहना यह है कि कुल-दृष्टा कवि की कविता निगला का कविता में जन-साधारण की कविता लौ ऊंची पूरी नग्नता और पूरी विस्तार में प्रस्तुत करते हैं।

बीच-बीच में व्यंग्य के गहरे छिटि पुरी कविता में एक विनोदक्य वातावरण को काया सिधै रखते हैं :

जहाँ का रोड़ा जहाँ का पत्थर
टी० का० रीकट ने भी दे मारा
पड़नेवालों ने भी फिर पर रख कर
साथ, कहा, " जिस दिया जहाँ मारा "।

प्रस्तुत पंक्तियों में विख्यात प्रयोगकर्ता कवि रीकट और उसके अन्यमूर्तों पर बड़ा करारा व्यंग्य है। 'भी दे मारा' और 'फिर पर रख कर साथ' की व्यंजना प्रकटव्य है। तथाकथित प्रीतिरसि की 'जोशीली कर्म' पर भी काटता हुआ व्यंग्य किया गया है :

भी प्रीतिरसि का कर्म ऐसे ही
रोका नहीं रुकता जोश का मारा।

और जहाँ 'पिड़दी' तथा 'बाप' का साथ-साथ प्रयोग कभीतः वैचित्र्य और हास्य की दृष्टि करता है :

पहले के ही बीच के या बाप के
पहले के पिड़दी के ही या बाप के।

‘कुहरमुक्त’ के छुरे सण्ड का चारों नक्काश के बाग के बाग
पड़े कापड़ों की दीन फता के वर्णन है होता है । निम्नवर्गीय मनुष्यों के कर्त्तव्य
जीवन की कल्पना में प्रामाणिक बनाने के लिए उचित है तिरपी हुई यह भाषा
जानी जाना में सुख है :

काह गन्दी, रुका सड़ता हुआ पानी
मोरियों में, जिन्दगी की उत्तरानी-
बिछबिलाते कीड़े, बिसरी छड़ियों
तेरों की परों की की गड़बड़ों
कहीं मुर्ती, कहीं आण्डे
धूप साथ हुए कण्डे ।

‘काह गन्दी, रुका सड़ता ^{हुआ} पानी / मोरियों में, जिन्दगी
की उत्तरानी’ की गवाहता में जो संश्लेषण अनुस्यूत है, वह भाषा के साथ अनुभव
की तस्वीर की और संकेत करता है । इस संकेत में बड़े-विरासों की नियोजना में
कवि की परिप्रेक्ष्य-प्रवण दृष्टि को उभारती है । जब पूरी निमग्नता है, बिना
किसी संकोच या पदवाची है, निम्नवर्गीय जीवन में भयावह कथा की उजागर
कर रहा है । बाग ‘जिन्दगी की उत्तरानी’ के कर्म के रूप में बिछबिलाते
कीड़े, बिसरी छड़ियों / तेरों की परों की की गड़बड़ों । कहीं मुर्ती कहीं कण्डे
धूप साथ हुए कण्डे’ का प्रस्तुतीकरण एक तिरपिला देनेवाली कथा की दृष्टि
काता है । इस विषम वातावरण की परिणति का प्रकार होती है -

ज्या बसबू से भिती
हर तरह की बासीली पड़ गई ।

यह कवि में बड़ी बात है कि जहाँ तत्सम शब्दों के
परपुर और पदा उपयोग है कवि ने हिन्दी के अभिजात शब्दकोश की संवेदना की है,
कहीं कहीं ‘कुहरमुक्त’ के माध्यम से, वेद मापूली, प्राचीन और बड़े-बड़े शब्दों
में गरा-भूरा वास्तविकता की व्यक्तित्व तिराज है, और इस परिप्रेक्ष्य पारंगत की
निम्नलिखित यह पिया है कि कविता की रचना के लिए संस्कारशील शब्द की
उपेक्षा होती है ।

हम गन्दी बस्ती में नव्याय के साधकों के साथ बागवान भी रहते हैं । गालि की लड़की गोली है नव्याय की 'टी बहार की निष्ठा मित्रता ही गई है । सब दिन बहार के पुराने पर गोली जैसे साथ साथ की पिर करने जाती है । उन्हें विविध सुगन्धित पुष्पों के बीच फलना गोली की गण दुसुरमुता पर पड़ती है । गोली की प्रतिप्रिया और जैसे प्रभावित बहार की स्थिति का ज्ञान देती योग्य है ।

समझाई, बहार केने की
 भी दुसुरमुता के प्रेम से गरी गोली की ।
 मर गई, जाना का गुलाब पर जो लुग की प्यार ।
 सिर्फ वह गोली की देखती रही निराह की पार ।
 दूटी गोली भी मिली फलना अपना शिखर
 तीड़ पर दुसुरमुता की सीती भी उनके निहार ।

जहाँ गरी बहार से दुसुरमुता के बदन में गोली निष्ठा
 ठंड का जनाती है :

‘ सब समक ही, काका कलिया
 लड़ का भूना काब,
 माफियों में कैलाश का बादगियों में नव्याय ।’

गोली द्वारा दुसुरमुता की हम बड़ी-बड़ी तारीफ़ से फिटकर
 बहार की नौकरानी उसे डौंटती है । जब अभिजात वर्ग की हम सीक का खानन्द
 होता हुआ टफ़साली विशेषण के माध्यम से उस पर व्यंग्य करता है :

‘ नहीं ऐसा कहते ही गालि की
 होकड़ी बंगालि की ।
 डौंटा नौकरानी ने -
 बड़ी-बाँस कानी ने ।

यानी नौकरानी का - चूँकि वह नव्यायवादी (अभिजात वर्ग)
 की नौकरानी है - जब की मर है नहीं जब गरी है । दुसुरमुता का काब जान है

जीम है परन्तु हुई नव्यावस्था की बहार झुरमुता पर निहार होती गनी सती
गोली, नौकरानी और टेरिया हूँ के साथ गोली की क्रीपड़ी में जाती है ।
छाया परिहासमय चित्रण कवि करता है -

चली गोली साँ पै डिक्टेटर
बहार जहाँ पीने पै मुक़द़ फ़ाज़ीवर
उसके पीने दुम छिटाता टेरिबर
बायुनिक पोयट (Poet)
पीने बाँधी बचत की मोचती
हेमीटिस्ट बेट ।

हाँ समझ नहीं कि इस तरह के निराश व्यंग्य-चित्रों की निरुद्ध
नियोजना की शुरुआत का निराश हिन्दी कविता की संवेदना को एक काग मोड़
देते हैं । " डिक्टेटर ", " मुक़द़ फ़ाज़ीवर ", " हेमीटिस्ट बेट " और साथ ही कड़कर
" बायुनिक पोयट " की यहाँ कच्ची-ख़ासी ख़बर ली गई है :

गोली की मर्त ताज़ा फ़ाये गये झुरमुता के ख़िया-ब्याब को
होकर है लाकर बहार अपने पिता नव्याब है आज्ञा चिह्न करती है । नव्याब की
जीम के क्रीपृत होकर ज़मने माँही में कहते हैं :

" झुरमुता बहार है वा तु ताज़ा-ताज़ा । "

माँही के निजीवात्मक उतर पर मुस्से-से ज़पते हुए नव्याब माँही
की झुरमुता उगाने का कुत्स देते हैं । माँही के इस उतर के रूप में निराश काटते
हूँ व्यंग्य की पृष्ठ के साथ " झुरमुता " काव्य की समाप्ति करते हैं :

बोला माँही, " फ़रमाएँ मज़ाफ़ ख़ता,
झुरमुता अब उगाया नहीं उगाता । "

" झुरमुता " के नायक है जन-साधारण और सबेहारा की लक्ष्य
जीवनी-शक्ति और उनकी कृत्रिम जीवन-मज्जित का कल्पित उद्घोषण यहाँ कवि करता
है । और, जन-साधारण के जीवन में रही-रही भाषा की सिद्धि उसे सुड़ी हुई
है, जो किसी के लक्ष्य से नहीं बनती, बरन् स्वतः संभव रूप में विकसित होती है ।
हिन्दी काव्यशास्त्र के इस नये और अपेक्षाकृत कृत्रिम काव्य का गहराई में संस्पष्ट
का निराश है वास्तवी कविता की स्वायत्त और गणात्मक प्रकृति के लिए पुच्छमुनि
निहार की है ।

(" स्नेह-निर्मीर बह गया है ")

निराशा के गीतों में - विशेषतः तत्काल आभिजात्या के सघन आकर्षण के कुछ गीतों में एक और आत्मकारण की अनुभूति मिलती जिस और नीर है, दूसरा और उल्टा ही अपनी स्वनात्म्यता और आत्मदान का सीसा, पाज्जा हुआ (प्रणय की तरह प्रसन्न, कटख्त नहीं) एकता है । ये दोनों तत्त्व शठिल, सुलभ और लभ्य में विशिष्ट है तथा इनकी टकरावत अभिव्यक्ति गीतों में व्यंग्य-प्रक्रिया की सघन और संवरणशील होती है । " स्नेह-निर्मीर बह गया है " (१६४२ श्लोक) निराशा का ऐसा ही गीत है ।

जबने हीनते प्राण-तत्त्व के लिए रुचि में रेत का जो बिंब प्रस्तुत किया है, वह निस्वार्ता, हाथिपत्ता और आकर्षण शून्यता की व्यंग्य-वायार अनुभूत करता है :

स्नेह-निर्मीर बह गया है

रेत ज्यों तन रह गया है ।

स्नेह-विदना में सुन्य, मृत्यु के स्पर्शन की अनुभूत करनेवाला व्यक्ति अपनी गंदात तन के लिए ऐसी परिहासना करे, तो वह रुचिता का विशिष्ट, स्वनात्म्य अनुभव बन जाता है । रेत का बिंब अपने निस्वत्त्व में भाववाही जीवन की सौख्यी शून्यता को विवृत करता है ।

जबने रुचि काम की सूखी हाउ के बिंब में से विगत के वैभव और वर्तमान की अवसन्न स्थिति का कहरण किन्तु मध्य चित्र विकसित करता है :

काम की यह हाउ जो सूखी दिखी,

कह रही है, " अब यहाँ पिक या सिखी

नहीं जात, पिक मैं कह हूँ लिखी

नहीं पिकला ली -

जीवन बह गया है । "

वाम की डाढ़ सुख जाने के कारण शोभाविहीन हो गई है, फिर उसके पास बाकर पिक और रिंकी मरख क्यों हैं ? प्रकृति तो सुखता को प्रशंस करती है न । इस तीक्ष्ण प्रकृति बिंब में निराशा ने जीवन की विडंबना स्थिति पर पशु गहरी दृष्टि डाली है - काहिल जीवन फटना-फूटना है बाकपूर्ण है, शोभा है । उनके अभाव में वह कुतर्कों के लिए तो उपहास्य तो ही जाता है, तुम जाने लिए वह सुन्यता बन्धनामय होती है, क्योंकि अस्तित्व - जमी मनुष्य का तरह की क्षणीय स्थिति है कहीं-न-कहीं बाक अस्थ होता है । फिर रफनाकार के सामान्य है कहीं समुद्र और तैयन्त्रीय मान्य पर तो वास्तविक है आका तार फड़ता है । दोकल की मधुरिम खनि और मोर का उत्कासपूर्ण नृत्य अपने कवि-संपरणा -ग्रन्थि में जीवन की अनुकृता, समृद्धि और बाकपूर्ण को उभारत है और उनका न ही एकमात्र एक तरह से खालीयन तथा उत्ताव-सुन्यता की प्रतीत करता है । वाम की पूरती डाढ़ के लिए कहीं-न-कहीं की बिंब-जीवना कवि के कौटुम्भिक है अपनी निरपेक्षा की अनुमति को विवृत करती है । कहीं-न-कहीं की विडंबना में संभावना सुन्य जीवन की रिक्तता को निजकी सुखता है गता-गता प्रिया गया है, वह फैला-जाना भाविय । यहाँ कवि की सुझार और रफा विनाम-विन्यास्ति समूह कुम्भ को और सपन कर देती है :

नहीं प्रिया कवि -

जीवन दह गया है ।

“ नहीं प्रिया कवि ” के बाद उधरात की सुन्य जीवन के विनाश को गहरा देता है, जो कवि-और पाठक भी - इस कथसुन्यता पर एक क्षण के लिए रुककर विचार कर रहा हो । कहीं-न-कहीं का यह बिंब धूरे संदर्भ में कहीं नहीं निराशा की ही उक्ति का स्मरण करा देता है : “ ज्यों ही वे शब्द मात्र । ” (“ राम की शक्ति-पूजा ”)

फिर मोने हुए कुम्भ फुटायें नहीं जाते, रफनाकार कहीं-न-कहीं यह समकृता है कि उन कुम्भों का महत्व न पहचानना मानों जीवनानुभव का अमान्य करना है । फिर निराशा भी वास्तविकवादी, मौखिक रफनाकार की

(३३८)

धेतना में जगती व्यक्तता की स्मृति बरतकर रहना स्वाभाविक भी है । जगती जगम
की सृष्टि काष्ठ के बिंब में है उनका यही वात्म-तौण विवृत हुआ है :

झिसे हैं मैं फल की फूल-फल,
झिजा है जगती जगती है यकित्त बर ;
पर, जगत्कर था सत्त परलभित पर-
ठाट जीवन का वही
जो ठह गया है !

जगम की सृष्टि काष्ठ में जगती जीवन में फल-फूल का वाच
झिजा है, जगती सज्जतीष्ठ व्यक्तित्व जगती की सुभावन-दामता प्रदान करता है उसे ।
समृद्ध करता है । वात्म-तौण का तीसा दंश कहीं पर दारुणिक की तटस्थता से
संप्रवृत्त हो जाता है, जो सदा नहीं जाता, अनुभव की मस्तिष्काशयी बना देता है :

पर, जगत्कर था सत्त परलभित पर
ठाट जीवन का वही,
जो ठह गया है ।

ठाट जगती चमक-दमक, वाचनीयता, वैभव का प्रतीक है ।
वह ठह गया है, पर जो स्थायीतत्व है, सज्ज-प्रतिष्ठा का परिणाम है, वह
सुरक्षित है । जगती स्मृति अक्षुण्ण है । रचनाकार का जो परलभित पर
रहा है, वह समय के स्तर पर विवृत हो जाने पर भी प्रभाव के स्तर पर जगत्कर
है । रचनाकार के जोर जगती के मानस में जगती स्मृति सदा बनी रहती है ।

जगती के में पुलि पर जग न जगती प्रियतमा का चित्र
भी जगती बाहरी शून्यता की उरुता है :

जग नहीं जगती पुलि पर प्रियतमा,
श्याम रूप पर बैठने की निरुपमा ।
वह रही है रूप पर फैल जग,
मे कलिकात हूँ यही
जगि कह गया है ।

यहाँ जहाँ "स्वयं" का संगत प्रयोग निराश, फैला है
 "स्वयम्भवाभ्युपगम" का अतिश्रुति का ही ही प्रियता देता है । यहाँ निराश
 फिर वहीं बात छूरे है जो है जिसमें वह ही बात-बात ही रहा है,
 जहाँ छूरे ही है वह वहीं उपमात्मकता है वाक्य है जीवन है, सदासी है ।

का यह काम की उल का यह परिणष्ट विष बहुत दुरी
 का वर्णन है परिध्याप्त हो जाता है, और फिर जिन् का वस्तु की संयुक्त
 स्थिति संभव होती है । इस प्रक्रिया में सब चीजें विनाश उभरता है, कुरी और
 सन्तान । और दोनों का संयोग का नीत का मुठ अनुभव है, फिर्न पारस्परिक
 की सतत्त्वता और स्वभावकार की संतुष्टि सब साथ जुड़ी-बिड़ी है । नीत में
 सब की विविष्ट बनावट ऊपर उभराव में होती पा सकती है, फिर्न सन्तान की
 सजावट सब-सब गई है । और सब तरह की का वात्सानुभव हर स्तर पर रहता
 है अनुभव में स्थापित हो गया है । निराशा की भाव्य और संश्लिष्ट भाषिक
 संरचना का प्रीतिकर साक्षात्कार इस तरह के जन्मात्मा अनुसंधारक गीतों के
 भाव्य है फिर्न जा सकता है ।

(४७)

संजीवनी पर आधारित हिन्दी काव्यभाषा की सांगीति
संभाषणाओं के दूरगामी विस्तार की कोशिश निराजा के संपूर्ण काव्य-गुणन में
जाना महत्वपूर्ण स्थान रखती है। वै गीत-रचना की और निराजा का फुल्लव
जाने प्रथम काव्य-संग्रह 'पतित' है और अंतिम काव्य-संग्रह 'साध्य-कावली' तक रहा
है, लेकिन 'गीतिका', 'बेला', 'लकना', 'बारापना', 'गीतुंब' की पृष्ठि उन्होंने बाद
संगीतात्मकता के उद्देश्य से की है। एक और पर है गीतिका (१९३६ ई०), जिसमें
निराजा ने सत्तम शब्द-नैव और कला-संगीत से रचना के स्तर पर विशेष
प्रभावित होते हुए हिन्दी भाषा की व्यंजनात्मक दामता की मरल की है, दूसरे
और पर है 'लकना' (१९५० ई०) 'बारापना' (१९५३ ई०) और 'गीतुंब' (१९५५ ई०)

जिज्ञासा नीति-मीनद्वय प्रायः शब्दों की औपनिषत्त लक्ष्यता के साथ नै फला-
फुला है । इन दोनों शैली के बीच में है - पैदा (१८४३ ई०), जिसमें कवि ने
घोषणापूर्वक रूप नया मोड़ दिया है - पैदा और नौ नीतों का संश्लेष है ।
प्रायः तब तक के गैर गीत नहीं है । ++ कदाचित् नई बात यह है कि कर्म-
जगत् छांटों की गूँथें भी हैं, जिसमें संवत्सरात्मकता का निमित्त दिया गया है ।
वाक्य की कसाई भी है । पाठकों की चिन्ता बाधित हो सकती, जब उन्होंने
कवि गीत की संज्ञा का लिए, यों बात भी ब्रह्माणा के प्रभाव के कारण
लक्षित हो सकती है, तबिलेखी के गीत सुचार नहीं जा पाते । १

‘ पैदा ’ का दृष्टि है एक मौलिक प्रयोग है जिसकी रचना
में कवि ने पूरी मन्तव्य है, यह भी, उद्दे-कृतारी की गूँथ परंपरा का चिन्ती
में स्थान बनाना । दूसरे उद्देश्य संगीत की सुझाव की दृष्टि है तबिलेखी को
ब्रह्माणा के पदों में हो सुझाव करना । फिर सब से बड़ी बात यह कि ऐसी
साधनाओं की रचना, जिसका कवि के सुझाव नप करने की आवश्यकता नहीं ।
संस्कृत की दृष्टि है यह स्पष्ट है कविता को कवि स्वयं और एकान्वित
करने की प्रिया में महत्वपूर्ण प्रयत्न है । इस साहित्यिक प्रयोग की कामता-कामता
की एक मान्यकारी बुद्धि नीतों के अनुशीलन से हो सकती है ।

फारसी और अभिव्यक्ति-बानगी में चिन्ती शब्दावली
के योग की दृष्टि है शब्दों गीत उत्कृष्टनीय है :-

‘ पैदा ’ के तार के होते हैं ये बहार के दिन ।

‘ पैदा ’ के हार के होते हैं ये बहार के दिन ।

‘ जन्म दुःखें बहार के दिन ’ का गीत की जन्म चक्रियों
में निहित है । ‘ बहार के दिन ’ का संपूर्ण उत्साह, उन्मुख विरासत पूरे गीत
में मुखरित हो गया है । कवि ने उद्दे गूँथों की समन्वयिता के साथ चिन्ती शब्दों
की प्रयोगों में तबिलेखी मौलिकता विकसित की है । उद्देश्यपूर्ण -

निहाल रुकी की पैदा की वैश्वी ने कहा,

‘ दुःख-भार के होते हैं ये बहार के दिन ।

गुरु के इस विधान में राजावादी काव्य का विशिष्ट चित्र
 " सुगन्ध-गार " की भी मौलिक धारणा उद्भूत करता है। उद्-हिन्दी का एक
 और सुलभ संयोग इन ही चीजों के देता जा सकता है -

हवा चली, गले हुरबू लगी कि मैं बोले

सुगन्ध-गार के लोहे से ये बहार के दिन ।

गीत गीत्या १६ 'लौ' के फूले के फूले हैं ये बहार के दिन "
 में भी इस तरह की समानताएँ हैं। उद्-हिन्दी शब्दावली के संयोग का
 बहुत खूब, निम्नांकित रूप इस गीत में देता जा सकता है। गीत गीत्या १६
 में पारस्परिक आकर्षण का एक पैरान भाव है किता गया है -

उम्मे बाग में बहार,

केता चला गया ।

फा फूलों का डार,

केता चला गया ।

उद् शायरी की परंपरा और प्रकृति के मुख्य या सुल प्रणय
 निवेदन बड़ी साफ-गोरी से कवि प्रस्तुत करता है -

मैं उन्हीं फल दिया,

उमला फल भला मुँह ।

दोनों फलों का सिंगार,

केता चला गया ।

इस तरह के उदाहरण लोकप्रियता और संगीतात्मकता की
 दृष्टि से सफल बन पाते हैं। पर एक प्रश्न यह उठता है कि क्या इन गीतों में
 वृष्ण के गहरे तत्व हैं? क्यों तब यह नहीं कम - भविष्य अनुभव की उसकी पुरस्कार
 में होती है? वस्तुतः इस तरह के गीतों की रचना में निराशा का दृष्टि सुल
 शायरी की रही है, जिसका सामाज्य पैला के जीवन और सुल इन गीतों के विश्लेषण
 से होता है। उद् गीतों की सामाज्यिकता, सामाज्यता इस तरह के गीतों में
 वा लगी है, जो की वह पूरी मात्रा में न हो, जिसके लिए निराशा स्वतः दोषी

नहीं है। हिन्दी भाषा की प्रकृति यह है ही व्यंजना-प्रधान रही है, जहाँ गंभीर मित्राण का लालमेल उद्गु शायरी की प्रपञ्च प्रियता से पूरी तौर पर नहीं बैठ पाता। लेकिन 'मैला' के इन गीतों में उद्गु गूँकों की नफ़ासत, लोमकता और विशेषतः नीर, शारिख जै शायरी की समक करने को नहीं मिलती, छीछिछी छीं पैरी नहराई भी नहीं है। उदाहरण के लिए शारिख का एक बहुत प्रसिद्ध प्रौढ़ और लाल-ही लीला लाला पर लिखा जा सकता है -

नीर का एक दिन मुखकान है

नींद जहाँ राज पर नहीं जाती ?

जहाँ बड़े परिचित-सामान्य शब्दों में एक गहरी पीका-दृष्टि को मुखरित किया गया है। 'मैला' के छंदों में निराशा की शास्त्रभाषा अपनी शारी प्रायोगिक संभावनाओं के बावजूद उद्गु गूँकों की मादगीपरक नहराई को हून में व्यक्त करती है। जहाँ निराशा अपनी ज़मीन पर है, जो 'गीतिका' के लैसिख गीतों में गहरती गीतों के भाँजिख, लक्ष्य-विषय में या खुद 'मैला' के ही हिन्दी प्रकृति के लुलुल लुलुल गीतों - यथा, 'बाहर में कर दिया गया हूँ' या 'मिट्टी की बाया लीड़ चुके' में, जहाँ के पूरे लक्षिकार के लाल जटिल लक्षिकों, प्रौढ़ जीवन-स्थितियों को हूँत लली है।

सामान्य हिन्दी-उद्गु शब्दों के मेल से बने गीतों की तुलना में अधिक व्यक्त रचना-विधान उन गीतों का है जिनमें अधिक पुरानी छंदों को संस्कृत-निष्ठ शब्दों में बाँधता है। गीत संख्या १० और १८ इसके उदाहरण हैं। संस्कृत भाषा का ज्वाला लैसख प्रार रूप पुरानी छंद के लीच, प्रवाह को लाल नहीं रखता, लैसख लुलुलत कर देता है। एक लैल प्रष्टव्य है -

लाल ली गयी दीणा,

विभास बकता था।

लक्ष्य-लारण लल-लीलन -

लाल बकता था।

लल लिलन है लल लुलल लल गीत लुलल लल लल है,

लल लल गीत -

प्रलिलन ली लल ललल

(३४३)

जीर्ण ह्रस्व जी यौवन,
जीवन है भारी तख्त ।

जागरण के दिक्का भाव जो क्षुब्ध के स्वर पर प्रारंभ तपस्वशीलता
के लक्ष्य के मुखरित किया है । उक्त-प्रयोग के लिये यौवन के -

जीर्ण ह्रस्व जी यौवन,
जीवन है भारी तख्त

यहाँ 'जीर्ण', 'यौवन' और 'जीवन' के लिये सामान्य लक्ष्य है
जो अधिक नरम रंग उभारते हैं । निम्नी कन्द की लक्ष्मी ज़मीन पर रखी गई है
पंक्तियाँ जाग्रति का उन्मुख प्रारंभ वाली हैं और इस रूप में 'नीतिज्ञा' के
प्रसिद्ध जागरण-गीतों के लक्ष्य की लक्ष्मी का प्रतीक है -

जागरण दारुण है
जो जिताने स्वयं है
तरसी के ना, न्य है
मुँह ह्रस्व ह्रस्व काठ ।

गीत संख्या ४० और ४१ के तत्सम शब्द-संयोजन में क्रमशः नक्षत्रता
और वास्तविक मुक्ति के क्षुब्ध को स्थापित किया है । ४० वें गीत का अंतिम लक्ष्य
भाषा की लक्ष्मीशक्ति और संवेदना की जटिलता का लक्ष्य नयून है -

भाषा का पुनर्रचित भाव,
जो लक्ष्य वही है लक्ष्य काठ,
का की शिक्षा है लक्ष्य की
सत्य भी सदा प्रेम है परिणाम ।

४१ वाँ गीत लक्ष्य रचना-विधान की लक्ष्मी और प्रवृत्ति
में लक्ष्य है -

का पुनः, पुनः का है लक्ष्य
यह पाठ्य कृष्ण और प्रवृत्ति ।

जिसे प्रकार यहाँ लक्ष्यलक्ष्मी है मुक्त संभावित दृष्टि दुःख

बीर बाधाओं के विरुद्ध संघर्ष करता है, उसी प्रकार माया लक्षण, प्रकार
बीर होता है -

विष्णु है बीर हर विष्णु-कल
त्याग की जहा निःशेष व्यस्य,
हो मन्त्र त्याग के दुष्प्राण,
देख है विश्व यह अभिनेदन ।

‘पाश’ ‘बीर’ ‘पाश’ ‘विष्णु’ ‘बीर’ ‘विष्णु’ के
लक्षण-प्रयोग बहि-उद्घोषन में बड़ी स्वाभाविकता से संक्रमित हो जाते हैं,
बीर का प्रकार लक्षण एवं माया का रचनात्मक रिश्ता जुड़ा है । किसी
काव्यमाया की सुगठित मद् घोषना व्युत्पन्न भाव-पृष्टि के उपाध-स्वल्प
एक तरह की पंक्तियाँ रही या सकती है -

कह देख दास में किसी काम
साधन घर्षण कर, जान-जान
मौह के तिमिर में मिटि रहस्य
तु ज्योतिर्मय जन कर वंदन ।

जीवन-मुक्त की स्थिति का साक्षात्कार ७८ वें गीत में भी
हुआ है, जिसकी प्रारंभिक पंक्तियाँ देखने योग्य हैं -

भिट्टी की माया डोढ़ चुके
जी, वे, जाना थक फोड़ चुके ।
मम की पुष्टता से ऊँचे
जीवन के दाण का है बीज ,
बाधण के अभियानी के
गतिज्ञ की जन वे लोढ़ चुके ।

यहाँ लक्षण बीर लक्षण शब्दावली पर आधारित प्रतीक बीर
शब्दों का शायद संयोजन हुआ है । भिट्टी की माया डोढ़ना, थक का फोड़ना -

औ प्रयोग परंपरा से प्रयोज्य होने पर भी कुछ छुट नहीं जाती, नस्तरवा के
हैं प्रयोग अपने परिवेश के निर्मित करने में उत्पन्न से प्रयोग प्रतीक रूप में व्यप्राप्त
होने जाकर विरोध भावना का पैदा है । ठेठ पौरुष बन्धन में तन्मय जीवन के
जाणों का छोटाफा-हल्कापन उभरता है । बाज़गीण की शक्ति और उसके
अतिश्रमण को अभिवान के चित्र में कवि ने नए ढंग से प्रस्तुत किया है -

बाज़गीण के अभिवानी के
गतिक्रम को जो वे तोड़ चुके ।

गीत संख्या ४६ की क्वापट कूरे तरह की है किन्हीं कला-प्रयास
कोर अनुभव की पकड़ दोनों का समुचित समन्वय है -

पेश-रखे कपूर-मूले
पेट-मूले, बाज बाये ।
हीन-जीवन दीन-चित्तमन
हमीण बाहुमन बनाये ।

शौचित्य जनता की स्थिति का यथार्थ ज्ञान इन पंक्तियों में
हुआ है । ' पेश रखे ' , ' कपूर-मूले ' , ' पेट मूले और ' हीन जीवन ' , ' दीन
चित्तमन ' को मौलिक समासों की व्यंजि-वाचनी के रूप में निरीक्षा सामान्य होने
पर भी सटकती नहीं, क्योंकि वास्तविकता है वह झुड़ी हुई है ।

' बेला ' का ३५ वां गीत निम्नलिखित निराशा के श्रेष्ठतम गीतों
में से है, जो अपने नए रचना-विधान में एक साथ तीन स्तरों पर विन्यसित होता
है । उसे की दृष्टि से कुछ-कुछ क्वापट का यह गीत भी काव्यभाषा की अनिर्दिष्ट
प्रकृति को ही स्वर देता है । पकड़ी पंक्ति इस प्रकार है :

बाहर में कर दिया गया हूँ । भीतर, पर, पर दिया गया हूँ ।

' बाहर ' और ' भीतर ' की विरुद्ध साधारण शब्दों में
की की विविध-व्या मूँज-कुमूँज होती है । एक नज़र में यह पंक्ति कवि और उसके
परिवेश के बीच सीधे संपर्ण, ममकीनी तनाव का बोध कराती है । अपने निराश्रित,
असमान और उसकी बन्धना को जितने ठण्डे ठण्डे में (जो गूर-ग्रीवाण्डिक कविता

की विरोधता है)' बाहर में कर दिया गया हूँ जाना जयि ने व्याप्त किया है, वह इस चौक लौ जाना ही गहराई देता है । इस गहराती हुए चौक पर भीतर, पर, पर दिया गया हूँ' का उच्च-प्रयोग कृष्ण का ज्ञान करता है ।' मैं बीरों' और' स्नेह-मिहिर वह गया है' मैं जयि विष्णुद और उपलब्धि है संतोष की सम्मिश्रित अनुभूतियों को लभिव्यक्ति दे चुका है । प्रस्तुत गीत में, हुए दूरे दंग है बाहरी छिन्की के सारीफन, जैसे हुए पंक्तों में उत्पन्न विष्णुद और इसके साथ आन्तरिक समुद्रि है उपलब्ध पूर्णता के गुण को स्वा किया गया है ।' भीतर पर' पर' है बाध अर्द्ध-विराम (' भीतर, पर, पर दिया गया है)' भीतर की जाने' के उच्चातीत गुण को सुकुमार दंग में व्याप्त करते हैं । वह परा जाना वह ज्यों में लौ गहरा है - एक लौ अपने रचनात्मक लयि-व्यक्तित्व के माध्यम है दूरे, आत्मिक सुक्ति के साक्षात्कार में । जयि की पंक्तियां प्रतीक्षात्मक भाषा में लयि-मानस का अन्तर्विरोधी वृत्तियों को उतारती है -

ऊपर वह कफ़ गली है, नीचे वह नदी गली है,

सस्त लौ के ऊपर नदी गली है,

छाँट सारह हर दिया गया हूँ । बाहर में कर दिया गया हूँ ।

' बाहर ' और ' भीतर ', ' ऊपर ' और ' नीचे ' क्रमशः स्तौरता और क्षीणता, रुद्धता और स्वयम्भता की अवस्थिति जटिल मानवीय वृत्ति का बोध कराती है, जिसका ज्ञान भी उतनी ही जटिलता है, शब्दों की अनिर्दिष्ट सूक्ष्म प्रकृति में हुआ है ।' अर्द्ध ' और ' नदी ' सस्त लौ ' और ' नदी गली ' की यह योजना कड़ी सटीक है ।

जयि ने गीत के अन्तिम वंश में आत्मिक साक्षात्कार, मानसिक सुप्ति के अनुभव को सूचीबद्ध कर दिया है, विशेषतः इस वंश की पक्की पंक्ति में -

भीतर, बाहर, बाहर, भीतर, देला फन है, हुआ बनस्वर ;

माया का साधन वह सस्वर,

ऐसे ही कर दिया गया हूँ । बाहर में कर दिया गया हूँ ।

' भीतर', बाहर, बाहर, भीतर ; देला फन है हुआ बनस्वर' की संरचनात्मक साधना में लिखी हुई जटिलता उर्ध्व के प्रतिष्ठ लयि/और मोक्षित

की साद पिता पैदा है -

न था तु तो खुदा था,
तु न होता तो खुदा होता ।
तुझीया मुकली होने ने
न न होता तो क्या होता ? (' गालिय')
+ + + + +
तु मे पाप होते हो गया ।
क्य कोई दुखरा नहीं होता ॥ (' मोमिन')

यद्यपि गिराजा की पंक्तियों का एक उद्धृत शेरों से जोई
सैयदनामत साम्य नहीं है, गालिय के शेर में वह के रक्षाप, अस्तित्व की अनुभूति
है उत्पन्न विषाद का जंतु है, मोमिन के शेर में प्रिय के निरुत्तर सार्वभौम की
स्थिति का अंतर्मुख विषाद है, तथापि संप्रेषण की सादगी और का सादगी
में अनुस्यूत एक पैसी के रक्षाप (भीतर बाहर, बाहर भीतर, क्या कम है,
तुला कस्वर ' ; ' तुझीया मुकली होने ने । न न होता तो क्या होता '
क्य कोई दुखरा नहीं होता ') की दृष्टि है तीनों उद्धरण समानान्तर प्रिया
की और बढ़ते प्रतीत होते हैं । ' गिरा ' के प्रस्तुत गीत का ' कस्वर ' उद्ग
जैक पुद्म-मीर का छायाएँ उद्धृत करता है, जिनमें गालियारिक संघर्ष से मछ
निष्पत्ति का भाव उतना नहीं है, जितना मरणार्थी होने के बावजूद गहरी
रक्षात्मकता है परिपूर्ण व्यक्तित्व का आत्म विश्वास है । पहले भी ' स्नेह-
मिर्कौर वह गया है ' गीत में कवि कह चुका है - ' पर कस्वर था सख्त पलकित
पठ ।'

अन-वाचारणा में प्रकाशित गीत रूप कजली को ३२ में गीत में एक
नये और प्रभावशाली ढंग से कवि ने प्रस्तुत किया है -

काँठ काँठ बापठ छाये न जाये वीर क्वासर छाठ ।
कौँ कौँ नाग मँडलाये न जाये वीर क्वासर छाठ ।
क्वासर छाठ नैक की छय का कवि ने जीवित जगता की पुर्नजा

को, वर्ज्य के रूप में विनोदमय रीति में संक्षिप्त किया है । ऐसा ही यह विनोदमयता शोचन की पीड़ा को और तीव्र कर देती है -

पुरवाई की है फुफ्फुयारें, जन-जन ये हिस की बीमारें,
जब है जो गुफा में समाये, न जाने वीर कायर छाड़ ।

“ बेला ” में जीवन के वैविध्य के पीछे भाषा की विविध भेदभादें, हँसी के नवीन रूप हैं, लेकिन कुछ को जोड़कर “ बेला ” के लगभग सभी गीत एक ही प्रवीण के आसपास हैं अधिक संक्षेप हैं, रचनात्मकता का कोई महत्त्व उन्मेष उन्हीं नहीं दिखाई देता । इसका ज़हूर है कि सड़ीखोली की उच्चारणगत मौखिकता और गैरता की स्थापना में ये गीत एक हीमा तक कुतलम हुए हैं, जो यहाँ कवि का एक सात उद्देश्य रहा है ।

(“ नये पैसे ”)

उसी नाम में सामान्य-साधारण जीवन-स्थितियों से सिरवी हुई भाषा की शुरुवात निराशा में कुसुमुता “ है होती है, जो अपनी बेजोड़ संरचना के कारण सभी आधुनिक हिन्दी काव्य में ऐतिहासिक महत्त्व रखता है । “ कुसुमुता ” के प्रथम संस्करण में (जो एक संकलन है) “ कुसुमुता ” कविता के अठारह अन्य सात कवितारें हैं - (१) “ मैं पकीड़ी ”, (२) “ प्रेम-गीत ” (३) “ रानी वीर कानी ” (४) “ लज्जाला ” (५) “ मास्की-ढायेछान्त ” (६) “ स्कटिक-शिला ” वीर (७) “ छेड़ ” । “ कालांतर में निराशा ने इन सातों कविताओं को अपने एक काले संकलन “ नये पैसे ” में सम्मिलित कर लिया (प्र० “ कुसुमुता ” की भूमिका) और “ कुसुमुता ” का दूसरा संस्करण स्वतंत्र पुस्तकाकार प्रकाशित हुआ ।

“ कुसुमुता ” है एक हुई भाषा के ठेठ विधान की भाषा “ नये पैसे ” में और जारी बढ़ती है। यहाँ पर जाकर कवि उद्दिष्ट सामान्य की विविध संकलन में घुलने की कोशिश करता है ।

मैं शिखा चँटाती हूँ, किन्तु बाई चँट (जो जानी है) गहरी परानुभूति के
बाधपूर्ण अपनी जागीरा के कारण स्वतः भवान्मय यगार्थ को नग्न करते ही रह गई -

ऐतिन वह बाई चँट जानी

जहाँ की त्यों रह गई रहती निगरानी ।

यहाँ ' निगरानी ' में जो नग्न सत्य की कड़ी भार है,
वहीं कविता का मन निहित है ।

' चुली की ली ' के संकेत में ' रानी और जानी ' में अनुभव
और भाषा का एक सही नया भराव परका है । उसी प्रकार ' रोमाण्टिक
और क्लैमिक्ल कलाकार का एक नया बायान ' नये पदों की एक दूरी कविता
' प्रेम-संगीत ' में देखा जा सकता है, जिसमें अन्तर्जातीय प्रेम की स्वच्छंदता का
विनीदमय चित्रण है और उस दृष्टि से शीर्षक की अभिजात शब्दावली ' प्रेम-संगीत
कविता के पथ के संकेतों में बड़ी समीपनी होती है । कविता में क्वाट किन्तु वह
भाषा का चर प्रष्टव्य है -

बम्बन का लड़का

मैं उसकी प्यार करता हूँ ।

जात की पहारिन वह

मेरे घर की पहारिन वह

बाती के होते लड़का

उसके पीछे मैं मरता हूँ ।

काव्य-विषय के रूप में ' गरी पलीड़ी ' की खतारणा कुछ-
कुछ उसी प्रकार के साक्ष्य और नवीनता की सूचक है, जो छायावादी काव्य के
प्रारंभ में ' नीरव प्रेम ', ' उच्छ्वास ', ' छाया ', ' बाँध ', ' लहर ', ' धीरी सुख
विषय-वस्तुओं का लिखने की प्रवृत्ति विकसित हुई थी । ' गरी पलीड़ी ' में जन-
साधारण का तीव्र-दुर्निवार बाधपूर्ण पुनरित हुआ है । जो नये वस्तुओं
की योजना देते योग्य है -

मेरी बीम यह गरी,

विश्रामों निकल रही ।

(३५१)

जार कीहुँदै जिस्ती टपकी,
पर बाढ़ की हुँक दबा ही रक्ता भी
कंजु ने यों कौड़ी ।

शायद इसी मारक व्यंग्य बन्ना किन्ति अप्रसूता के माध्या ने नहीं
हो सकता था । मारी दुर्गति के बावजूद व्यक्ति नर्म कौड़ी को बाढ़ की उर्जा
प्रकार बना सकता है, जो कंजु की कौड़ी हो । नर्म कौड़ी के प्रति लौम और
जो लौम है उत्पन्न शक्ति का केवल एक लक्ष्य प्रयोगवादी उपमान ने नवि करता है

फले की मुकली कींचा,
पिठ केर फिर कपड़-ना फींचा,

नितान्त गरीब विषयों की सर्पना के साथ निराशा हलके-कुछ
प्रांशों के संका में किल्ले बना है, जो इन उपाकरणों में देता जा सकता है । 'कपड़े
ना फींचा ' की ठेठ धौलू प्रयोग का लघुम काव्यात्मक उपयोग परास्त्रीय है ।
कविता के पूरे वातावरण है ये क्षणिक मीनियों जुड़ी हुई है -

बरी, रीर डिर कौड़ी
बम्बन की पसाई
को पी की कौड़ी ।

यहाँ 'ब्राह्मण' के बजाय 'बम्बन' के प्रयोग में एक विनोद
और तिरस्कार-सूचक भाव है । यह एक मामूली-सा संशोधन करने विशिष्ट संका
की लक्ष्यता है संयुक्त होकर परिहास भाव की सृष्टि करता है, जिसमें समय के चक्कर
में पड़े ब्राह्मण-देवता पर व्यंग्य है - बख्शान-बख्शापन के गुरु-गरीब कार्य की
होड़कर वे जीविकोपाय के हेतु रसोखा हो गये हैं ।

इन छोटी कविताओं के क्रम में 'मास्की-डाबोछान्ग' की
कविता उत्कृष्टनीय है, जिसमें वर्णन की नितान्त स्पष्ट भाषा का प्रयोग करने के
बावजूद एक वास्तव संदर्भ के कारण निराशा की प्राणवान् व्यंग्य की सृष्टि में सफल
हो है । प्रारंभ की चार पंक्तियाँ ही का कथन की सृष्टि कर देती -

भीर नय भिन्न है नीयुत मिठवानी की,
महुत पड़े सौख्यलिस्ट
मास्की डाबोछान्ग केर जाये है मिठने ।

कविता में मामूली अनुभवों का कभी कभी प्रयोग करने के लिए उन्हें रूढ़ि-वादी भावना का प्रयोग किया है । गिबाना का कथन से परिचित होने के कारण वीरुत गिबाना की सीमित मानसिकता को निराकरण करने के लिए उसे प्रयोग करते हैं :-

फिर कहा - मेरे कानों में बड़े-बड़े बाजरी हैं,
एक ही हैं एक मुँह ;

उनको कैदना है,
ऐसे छोड़े ताळा बंदीला नहीं देने का !
उपन्यास किया है
जग देस हीरि
कोर कहीं हम जाय
तो प्रभाव पड़ जाय उत्तू के पदों पर ,

जो कहना उन्हें ताळा ' और ' उत्तू के पदों ' जो कथन कहते नहीं । इन कथनार्थित बहुत बड़े सोशलिस्ट और उपन्यास-लेखक की गिबाना मानसिकता का और भी निम्न पदार्थित कवि कविता पंक्तियों में कहता है -

कहा उपन्यास मैं
की गयी है किता -
' पूरा कानूननी स्वामी मुँह प्रेम है ।'
कहा फिर रत दिया, कहा ' मास्की डायलॉग ',
कहा गिबाना की

का वर्णन में अनित्य होते व्यंग्य के विषय में कुछ कहना उनके महत्व को घटाना ही होगा ।

' लजीहा ' तथा ' स्कटिक-रिहा ' कविताएँ कभी और वर्णनात्मक हैं, और इनमें कथावादी शिल्प का पूरा विस्तार में प्रयोग हुआ है । कविता और शिल्प दोनों स्तरों पर निर्दोषता के समावेश के कारण ये कविताएँ बाल्य का पात्र नहीं हैं, किन्तु इन के अध्ययन के बाद यह किता किती कविता

के कला या कला है कि वे दोनों कविताएँ निराशा के वास्तविक और वाच-ही
उपलब्ध प्रतीक हैं ।

‘ सजीरा ’ के प्रारंभ में कवि ने वादलों के लिए
एक प्रयोगवादी ढंग के उद्घाटन प्रस्तुत किये हैं -

दीड़त है बादल जहाँ जहाँ
छाईजोटी के काले नक्शाएँ
जहाँ वादल वहाँ नहीं बरसे
धान पूरे फैलकर नहीं बरसे
जहाँ पानी भरा वहाँ टूट पड़
कल्ले ऊपर हुए टूट पड़ ।

छाई-जाले बादलों की जहाँ गाउन घने छाईजोटी के
वक्रीली है दुज्जा ऊपरी तौर पर एक लीजुल की गृष्टि काती है, लेकिन गंभीर
गृष्टि है बादलों के वादल में वक्रीली पर व्यंग्य करने के लिए कवि ने इस विषय
की गृष्टि की है । कविता के कथार्थ बरसे ’ का प्रयोग एक लीजुल की उत्पत्ति
करता है । वादल उभितानुचित स्थान का सुयाल किये बिना बरस जाते हैं, पूरे
धान फैलकर तराते नहीं । ठीक इसी प्रकार छाईजोटी के कलीछ-निर्घन पर तरा
नहीं सारते, जो वस्तुतः प्रहस्य-मंद होते हैं । निराशा के बादल-रान ’ की
धिराद् विषय-योजना है ‘ सजीरा ’ के इस प्रारंभिक बादल-वर्णन का फल करने
पर निराशा की विविध अभिव्यक्ति प्रणालियों का बोध होता है । जाने दो
जन्य उपलब्ध बड़े वीरु ढंग के हैं -

फिर भी यह बस्ती है मोद पर
नालिन भी नानी की मोद पर,
नाम है छिल्ली की है मुसुम्मी
छिल्ली छिल्ली की लम्बी मुसुमी ।

फिर ग्रामीण वातावरण के एक नितान्त वास्तविक
विषय के बाद वाचन में पर जाई हुई दुज्जा की कथा पढ़ती है । दुज्जा वाचन के बाद

में एक पिन नहाने जाती है ; लेकिन समीपवर्ती वाम की ठाठ पर स्थित
बड़ा-सा खोखा उनका सारा क्वा किरणित कर देता है । विनीतपूर्ण की
है कवि का दृश्य जो ललित करता है -

बुला है ऊपर की वाम की जो ठाठ
क्योंकि है पुरवाई में छिपी तलाठ ।
जसा गोंगल को मदन पैरा बैठा,
ठाठ पर बड़ा-सा खोखा था ,
रौया छर एक ऊखा तीर फूट का था,
गुन्दरी की और जो बना हुआ ।
बुला के कन्धे पर टूट कर लाया,
चँटे में पड़ते ही पिरोया हुआ,

सारे शरीर में छुली है परेशान बुला का पिना पीसी
बकल पर की और भागना इन पंक्तियों में साकार हो उठा है -

पीसी बदली थी, पर न बकल लकी
मात नील गाय को काली है मंगी ।
खैरा हो लाया था, हत्ती पलाई,
कोई उनकी न देख पाया मगई ।

सारी पीड़ा को पीने करते हुए वीर का यह परिहास-
भाव देखने योग्य है -

बुला ने कहा खोखा
नहाते-नहाते मुझको लग गया ।
पी है काई जम्मा, पूछा, कलें छी ?
बुला ने कहा कि नहीं बही काह ।

वामिवात्य के पराक्त है कलम होकर निम्नस्तरीय वीरों को
उसके छोट-छोट कनुकों के साथ संघर्ष करने की क्षमता " खोखा " की कविताओं
में बही का लकी है । कवि पूर्ववर्ती शाहीन काव्य की दुल्ला में खोखा " की

तीली धाँधलना करते हुए नन्ददुलारे बाबूजी ने कहा है - सौन्दर्यप्रियता का वह 'एण्टी-कॉन्ट्रास्ट' है, जो बरहीछत्ता की नीमा तक पहुँचता है ।^१

किन्तु 'सौन्दर्य' में बरहीछत्ता के बजाय सामान्य-साधारण के जीवन की कुछ स्थितियों का वह उन्मुख भाव ने जकड़ लिया है । यदि बरहीछत्ता है, तो वह जन-सामान्य के जीवन में है, रचनाकार के चित्रण में नहीं, जो स्वयं तमना में बहुत और गहरा है । जीवन और अविच्छिन्न के स्तर पर कवि का यह भाव है, जिसे कारण सामान्य-साधारण जन के मामूली है जमीनवाले अनुभवों को वह भाव के स्तर पर प्रतिष्ठापित करता है ।

'स्फटिक-रिहा' में बहुत जनसामान्य रीति में कवि चित्रकूट की यात्रा का वर्णन करता है, जिसमें उनकी कथा-श्रवण दृष्टि धार्मिक स्थल की मनोरमता के वर्णन की ओर उन्मुख न होकर अत्यन्त सामान्य दृश्यों मुख्य तमके जमीनवाले लोगों पर टिकी है । एक सूझा नारी के प्रति बहोर करुणा का सपाट गवाहकता में उभर उठी है -

मैं देता, बड़ा मैला

मैं उसका समाज है

चोट लार्ड हुई वह रामजी के राज है,

सूझों को मिला नहीं,

जिसे कुछ भी नहीं

ठाकस बैठाया मैं भीठे-भीठे रुक रुककर

देखती रही वह बाँसुओं की बाँसों रह रहकर

यहाँ बड़ा मैला । मैं उसका समाज है ' में सूझ नारी के समय के विपरीत, तीक्ष्ण की बड़ी सटीक अविच्छिन्न मिली है । जहाँ 'चोट लार्ड वह रामजी के राज है / सूझों को मिला नहीं / जिसे कुछ भी नहीं' में समूची धार्मिकता-वाक्यात्मिकता पर प्रहार है । वहीं 'रामजी के राज' प्रयोग

मैं जानता हूँ कि तुम यहाँ बसना चाहते हो। और, एक रात के बाद "बीटि मीटि" सबकी ही निष्क्रिय गिठाय, सोयी कल सबकी में उतर उठी है।

बाँस पड़ी सुभी पर
 बासी भी जो नज़ाब,
 नीली सीली लटी हुई धरी देह में, पुनः
 उठे पुष्ट रक्त, पुष्ट का जो मरोड़न,
 बापत दुर्गों का गुह गुहा गुहा लोड़न ।
 पवन लहीं है नहीं लौंपता
 बुध भी पीकौच नहीं लौंपता ।

एक वरी-ब्यापार दृष्टि का वह रूप है वशीलता पैजली है, जो कोई वास्तव नहीं । ऐतिहासिक दृष्टि से पैजली पर क्रांतीय वर्गों से मुक्त का पैजली विषय की समझना पानी पड़ेगी, जिसमें नारी-शरीर के प्रति चित्त का पुण्य का दुहा-भाव न होकर एक कृत्रिम वास्तविकता है, तब प्रतिस्पर्धा है जोर की वास्तविक भाव-बोध के अधिक निष्कर्ष है । इस सारी मानवीय क्रिया-प्रतिस्पर्धा की सीमा जोर के पीछे के पीछे के प्रयोग से जोड़ देना नहीं कल्पना है जो वास्तविक कल्पना का प्रतिस्पर्धा है -

बसुंध उठे हुए जलपों पर खड़ी भी निगाह
 चौंघ भी ब्याँस की, नहीं भी कोई पाह
 धरने की मुक्ति लीर,
 भी पर दिव्य स्नान, है य फितरि कठोर ।
 भरा मन चौंघ उठा बाध बाई जानकी ।
 कहा तुम राम की,
 भी दिय दर्शन ।

वस्तुनिष्ठ और अभिव्यक्ति के स्तर पर कवि का रस पर्यो
द्रष्टव्य है, जिसके फलस्वरूप वह नितान्त स्वाभाविक मानवीय व्यापार की
पौराणिक प्रयोग की परिणति देता एक प्रकार से कालि-मूर्ति बनने की चेष्टा
करता है, यहाँ की उदात्त कल्पना में संपृक्त हुए उनकी तीव्रता को हम कह देता
है । धानकी के स्मरण में नाते भले ही वह उस नग्न नारी-शरीर में जाने की
बुद्धि कर है, पर उन्हें पसंद नहीं कि कथित मानस की उतारने का उनका उद्देश्य व्यर्थ
नहीं हुआ है । हिन्दी-भाषा के संका में नहीं और अतिरिक्त साक्षात्पूर्ण- ऐसी
स्थितियों को, उनके समूह रस में स्थापित कर कवि की चेष्टा को केवल बशरीकता
का चित्रा " देना समीक्षा की संकीर्णता का सूचक होगा । सबों में अपनी
सारी समादृष्टता में नग्न शरीर और (साथ-ही) नग्न मानस की प्रिया और
प्रतिप्रिया को एक जीवन्त चित्र बनाने की बढिया कोशिश की है ।

विवेक कवितारों " कुसुमसुता " के प्रथम संस्करण में भी देखी
जा सकती है । इनके अतिरिक्त " नये पते " की कवितारों " धौड़ के पते में बहनों
को आना पड़ा " " राखे में अपनी रखाठी की ", " कुत्ता मोंकन लगा, " डिप्टी
साहब जाये " मछू मरणा रहा " में यहाँ की विविध मुक्तियों का आच्छन्न वर्णन
की नितान्त गथात्मक, किन्तु की-प्रवण भाषा में हुआ है और इनमें " कुसुमसुता " की
कवितारों के जाने की विकास-यात्रा का जीव होता है । विशेषता यह है
कि " मास्की-डायरोगस " की तरह इन कवितारों में भी वर्णन के भीतर ही व्यंग्य
की लक्ष्य धनि गुनाई पड़ती है, कविता के बावजूद उनकी " स्वशब्दवाच्यत्व " नहीं है । " मछू मरणा रहा " का एक सादा उदाहरण देते योग्य है -

बाषकल पण्डितजी देश में विराजते हैं ।

माताजी को स्वीटबर्लेण्ड के अस्पताल

समिदक के इलाज के लिए छोड़ा है ।

बड़े मारी नेता है ।

यहाँ एक-एक शब्द में (जो अलग-अलग नितान्त सामान्य है, किन्तु विशिष्ट रूप में कविता है) कविता और कवि के बीच के अंतराल पर बड़ा

करा जाता हुआ व्यंग्य कवि ने किया है। निराशा की यह व्यंग्य-प्रणाली उनकी वापुनिक भाव-बोध में विशिष्ट स्थान देती है।

“ नये पौ ” - और पाद की “ झुरमुता ” और “ लणिना ” काव्य-मौलिक की इस पद्याधीपरक कविताओं के संदर्भ में यह महत्वपूर्ण प्रश्न सीधे उठाया जा सकता है क्या निराशा जन-साधारण के जीवन से अभिजात इस भाषा को उतना ही समर्थ, प्राणायान और व्यर्थ-प्रवण बना चुके है, जितना कि रोमाण्टिक और रॉडिफर काव्य की सज्जन सज्जन भाषा को ?

भाषा के अभिजात और सामान्य दोनों परातलों का संस्पर्श निराशा ने समान डकाता है किया है और जन-साधारण के जीवन से घिरती उनकी भाषा में कोई चपेना नहीं है, कोई हीनता-ग्रन्थि नहीं है। “ झुरमुता ” की ली-बोड़ी लीनों में “ लजोहरा ” की ग्राम्य-प्रकृति के वर्णन में “ स्फटिक-रिजा ” के ठेठ, बेटी वातावरण के वर्णन में निराशा पूरी वास्तव-विश्वास है खी टक्काली भाषा का प्रयोग करते करते है।

(परवती गीत : “ लकी”, “ लारापना”, “ गीतुर्ब)

निराशा का परवती काव्य (“ लकी”, “ लारापना”, “ गीतुर्ब) कुसुम और लणिज्यकि के स्वर पर उनके पूर्ववर्ती काव्य से जुड़ा हुआ है, और इस भाषा में कवि की पिछी उपलब्धियों को नये संदर्भ में प्रस्तुत करता है। इन परवती गीतों की जायभाषा का अध्ययन कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है - (१) इन लीली गीत - संकलनों का बहुत बड़ा भाग हिन्दी भाषा के निजी सौन्दर्य, लौकिक सांकेतिक संभावना से युक्त है, और एक-एक दिन में इस प्रकार के कई गीतों की रचना अपने आप में इस महत्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत देती है कि गीत-रचना में लीली निराशा की प्रतिभा बड़े बेलाय भाष से, वास्तव-विश्वास की कायम लीले हुए, लौक-तत्व की काव्य में प्रतिष्ठित करती है, जो इन गीतों में कवि “ गीतिका ” के संस्कार-निष्ठ लकी की रचनात्मक साक्षिणी

कहा है, कुछ-कुछ ऊँची तरह - पीँ राम की जिन-पूजा ' , ' कुञ्जीपात' पैरि
जिनपात शम्भारी वाही कवितावाँ के बाद ' कुञ्जुपात' , ' जेज' और ' नये पी '
के जन-प्रयोगों में (२) तलम शम्भारी में अनुसृत गूँज जिन-कविताँ के नमन
' नीतिना ' के नीतों के समकाल परवती नीतों की गामान्य शम्भारी में ली
का समाधुत गीतका कीर्तन है, और हाथ में ली नीतों के नमन ' जेज ' ,
' वाराधना ' , ' नीतुप ' के हुए संस्कृतनिष्ठ गीत भी इसके ऊँचे ऊँचे हैं ।

(३) यों ली निगल जाव्य का लुग का माग भाजा और जेजना के स्तर पर
रह्य, दुखड़ा है मरा हुआ है (विशेषतः नीतों के प्रांग में ' नीतिना ' के
कीक उदाहरण देते जा सकते हैं) किन्तु पूर्वकी काव्य की रहस्यमयता , दुखड़ा
बहुत लीनों में साम्प्रदाय है, कल्ल भाजा के मौलिक, रचनात्मक प्रयोग है, अनुस
की जटिलता है, कुञ्जी और परवती नीत-सृष्टि में अकार होता जाता है कि
निगल जेजना नाममिज और शारीरिक रुग्णता के फलस्वरूप अस्पष्ट हो गय
है, बहुत प्रयत्न करने के बाद भी गुल्मी नहीं गुलमती । ' वाराधना ' का (क)
हाथ उमाई है (गीत सं० ३२) द्रष्टव्य है । कहीं शब्दिक खिजाड़ में जीव पूरे
गीत के समन्वित प्रभाव की समाप्त कर देता है - ' जन जाय मरी शुक की उमरी '
(' जेज ' , ' गीत सं० ६) हाथ उदाहरण है या ' वाराधना ' के हाथ मन
पावन हुआ है / पैठ में पावन हुआ है की ताजी धुरुवात जो यह चामत्कारिक
और अस्पष्ट परिणति की गई है -

हटा था जी पटा रह कर,
फटा था जी सटा रह कर,
हटा था जी सटा रह कर,
बक था, पावन हुआ है ।

हं की कुञ्जी के हाथ स्वयंसे खिजाड़ की कई विस्तार में
' वाराधना ' के लगे हुए के पैमाने क्या ' गीत में देता जा सकता है । कुछ
पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं -

लगे लगे लगे न हुए
लगे लगे लगे न हुए

उफारे उफारे काठ पे न हुआ
कैदानी थे तो दाने क्या ?

ऐसे प्रयोग किसी समीक्षात्मकता से उत्प्रेरित नहीं होते और कार
कहीं (कवि की भावस्थित गहराइयों में) हनीं अपने के तत्त्व हैं, जो वे सुहावे से
जा लादित हैं । कवि की इस समीक्षात्मक-प्रणाली का एक अन्य उस उन गीतों
में होता जा सकता है, जिनमें वह शब्दों की उस से, उनके नीचे से फैला रहता है,
जो की और उनका ध्यान नहीं रहता - उदाहरणार्थ " पारमना " के इस गीत
में, जो पूरी-जा-पूरा उद्धृत किया जा रहा है -

हँसी मेरे कम,
कहाँ मेरे कम ।
रही मेरे हाथ,
मरी मेरे माथ,
कहाँ मेरे बाण,
कहाँ मेरे खन ।
गली मेरे तिल,
कहाँ मेरे प्रवर,
कहाँ मेरे हार,
कहाँ मेरे खन ।

पारसी गीतों में विनय, मर्कट, लाटाल्य, कातरता, नस्वरता
की अनुभूतियों को प्रधानता मिली है । " गीतगुण " में इस भावमयि से कुछ छंद
प्रकृति के यथार्थ वर्णन में कवि की वृत्ति रही है । इनके अतिरिक्त महायुद्ध
के बाद के स्वप्न-भंग से उत्पन्न तीक्ष्ण और निराशा की मिली-जुली अनुभूतियों
कोक गीतों का विषय बनी है । प्रणय के कुछ निताम्ना आत्मीय गीत भी इन
संकेतों की विशेषता है । इस विविध संवेदनाओं से युक्त गीतों में से कुछके के
विश्लेषण है पारसी काव्यशास्त्र के कर्मी का एक सुस्पष्ट चित्र निर्मित हो सकता ।

कहीं सामान्य शब्दावली में दूरगामी संभावनाएँ विद्युत हुई हैं ।
कहीं " के ही गीत द्रष्टव्य है :-

(३६१)

प्यास लगी है, कुमाजो,
कृत के घूँट पिठाजी ।

प्रणय की तृप्ति और आत्मिक मुक्ति के अनुभव को का गीत में उलट कर दिया गया है । कई जातीय प्रतीकों में कवि वैकली के दुःख से उठाने की अनुभव कहता है :-

समझा है अपना सपना है,
कुटिया में तमना- तमना है
निष्ठुर रीत-मल में कमाना है,
मुरझी जाय पिठाजी -
कृत के घूँट पिठाजी ।

कूरे गीत ' बाँधो न नाव का ठाँव, बंधु ' में गीत की अनुभूतिगत तीव्रता और सुझावों को भी मूर्धन्य कर दिया गया है -

बाँधो न नाव का ठाँव, बंधु
पूँगा सारा गाँव, बन्धु !

यहाँ नाव के न बाँधने की अनुभव और सारे गाँव के मूहने की चालीका में जो लोक-उज्जा का भाव है, वह ऐन्द्री के अपने तन्मय-रूप से समन्वित का गीत में स्थापित हो उठा है । उत्प्रेक्षणीय यह है कि चित्र सामान्य जन-जीवन का है किन्तु कवि ने उसमें सूक्ष्म और सुझाव संवेदना अनुस्यूत कर दी है ।

प्रेम की स्मृति से उद्भूत वाङ्मयकारी रोमांच और क्षिपी क्षम भावना में का तरह विवृत हुई है -

यह घाट बही कि पर कैसकर
वह कभी नहाती थी कैस कर
लौंगें रह जाती थी कैसकर
कैसते थे दोनों पोंव बंधु ।

' कैसकर', ' कैसकर', ' कैसकर ' की एकदम बीछनाच की पूर्वकाछि प्रियाएँ प्रणय के उन्मुक्त अनुभव को बेसीस ठंग से व्यक्त करती हैं ।

' वाङ्मयकारी ' के शीघ्र गीत का शक्ति में सन्निहित चित्र का

(३६२)

सफाई है ।" दुखता रहता है जब जीवन "(२२) में जीवन की रुग्णता, काह्यता, शीतशीतता को उदास प्रकृति के समुद्र में संकुचित कर दिया गया है :-

दुखता रहता है जब जीवन,

पतकड़ का ऐसा बन-उपवन ।

फर फर कर फिरे पल नल

कर गये रिक्त तब का तलक

है गिरे ऐसा देखल तलक

फिरे उछराया था जलन ।

कविके मानस में

जन्तु जंग में जीर्णता के रक्षातल के जलन है है अपने जलन
जंग जमें एक जलनिक निर्वृत्ता जलनी है :

यह वायु कांती कांती है,

कोयल कुल काण कुल गांती है,

स्वर में क्या गरी बुटांती है,

पानी ललसे जलत उन्म ।

३७ वें गीत की नयी अभिव्यक्ति-प्रणाली देखने योग्य है -

मेरा फूल न कुम्हला पाये

जल उलीख कर मूल सींचकर

लौट लुन तरुन्तरु के पाये ।

गीत की सारी वातावादिता - प्रकृति के प्रान्त-उन्मुक्त पत्र,

मा की जीवनावांश - के वायव्य तलाव प्रष्टव्य है -

लौटी ग्राम वृ पनवट है,

जग पितरा जग पट है,

बैठी नाव छिलती है तट है,

कवि के जग्न-प्राण उल्लास ।

सारी निर्वृत्ता के वायव्य कवि के जग्न-प्राण उल्लास

म जीवन की बेनी वीर ललक गलरी ली गई है । इस तरह की पंक्तियाँ वायव्य

भाव-बोध के निष्कृत निष्कट है संस्मरी काशी है ।

“ मन न मिले न मिले फिर के पद ” में ज्ञान-हीन भाव्य की
बुद्धि पर लीला व्यंग्य है -

करती रही वातना की लज,
न बना यौवन, न बना जीका,
भरि हुए जवन में जनन
गाम्भ्य रहा जमान भरा-स ।

अंतिम जंम में कवि का विज्ञान और तीव्र हो गया है -

ज्ञान गया तो प्रायः पशु है,
कृ न हुआ तो निर्धन कृ है,
कांधूरा में कव दस्यु है,
कमल प्रण में कपण , न जाऊँ ।

“ ज्ञान गया तो प्रायः पशु है ” में ‘प्रायः’ का प्रयोग ज्ञानहीन
भाव के पशुत्व भाव को इत्या नहीं करता, बल्कि और गहन कर देता है, जो
“ तीड़ती पत्थर ” कविता में “ प्रायः ” का प्रयोग दुपछ के भाव को कम न कर
और गहराई दे देता है - “ प्रायः कुछ दुपछ । ”

वात्सल्य मुक्ति के अनुभव को बहुत पीछे ठेक है निराशा ने
प्रस्तुत गीत ‘ क्रीणा भी कोई तुमने कीनी / पर ही सुगंध रसि की भीनी ’
में मुखरित किया है -

फिर नम ले जाना मन भाया,
समक भी कुछ न समक पाया,
ऐसे निष्काम कुछ काया,
जो कोई साड़ी कीनी ।

कीनी साड़ी का प्रस्तुत सारे प्रेम को बालोक्ति कर देता
है और निष्कामता का भाव कहीं नहीं जाकर मन को हूँ देता है । वात्सल्य
मुक्ति के प्रेम में इस तरह का पीछे प्रस्तुत, वात्सल्यता, तन्मयता की अन्त-हाथों
व्युत्पन्न करता है ।

(३६७)

गीतार्जुन के बाधल है, जो तड़पे में उठों के परिचित सामान्य मन की कैसी, आसाद और धुमड़न को मामिक बलिबलि देते हैं -

बाधल है, जो तड़पे ।

जिसे उपाय ऐसी ही मन के
मन के, कारण किसे त मन के,
वही प्राप्ति जो का है
पन्धर पिन्धर कर के ।

निराशा, उष की सपनता का जेन में - उषकार के
प्रकार है - उषारोष बढ़ती जाती है -

जब उषारोष ही बढ़ती है,
आया आया पर बढ़ती है,
प्राप्ति के धन स्वाम-नगन है
हुँदी की न बरसे ।

परवर्ती गीतों में उष के बहुत सुन्दर, काव्यात्मक प्रयोग
निराशा में किसे है, जो इन गीतों की लोक-प्रकृति के परिग्रह में उन्मुक्त बन
पड़ी हैं, उन गीतों में, जिनमें प्रशान्ति का भाव है, मूल कथयता है, वैराग्य है
उष का कहीं ठहरा-ठहरा रूप भागा है संवेदना की जोड़ता है । 'वैराग्य' के कुछ
गीत 'निविड़ विपिन पथ काल' (४०), 'वेदना बनी, मेरी बनी' (४२),
'तुम है जो मिल नयन' (४५) इतने उदाहरण हैं । 'साक्षीर है' 'वाराधना' में
यह प्रवृत्ति अपने अत्यन्त रचनात्मक रूप में सश्रिय है - ४६वाँ गीत प्रष्टव्य है -

मन का उपाहार

करी विश्वाधार ।

गहन कष्टक जटिल

का फल पग निश्चिन्त

गया है उषा फल

जो फल का बार ।

मोरी नहीं और,
 का तुम ही और
 दूर सब का और
 का है जाने पार ।

फिरों कातरता और चिन्तन सिर्फ़ उस के आ ठहराव में मुखरित हो गये हैं । उस का और अधिक सहायक उपयोग ई२ वें गीत में द्रष्टव्य है, जहाँ शब्दों की विशिष्ट संयोजना, वाच्य का मौखिक रूप तक नहीं विपन्नता पाग्रह प्रकट है -

मम तन, रुद्धं क
जीवन विषण्ण वन ।
हृदि हृदि हृदि मेह
जीर्णं तन्निष्ठ मेह,
निर गये ते मेह,
प्रत्येक प्रवर्णन ।

फलता नहीं पाय
 कोई नहीं साध
 उन्नत, विनत पाय
 दी शरण, दीशरण ।

कहा-धेष्टा और सरलता का ऐसा निराला हुआ रूप करुणा और कातरता के एक वातावरण में प्रस्तुत करना अपने में स्पृहणीय है। पूर्ववर्ती गीतों में अँधेरा, स्नेह-निर्भर बह गया है, के समकाल यह गीत अपने रचना-विधान और छन्द की सरलता-सादगी में एक विशिष्ट स्थान रखता है। शब्दों में कवि ने झुणझुण करुणा भर दी है। 'दृष्टि दान दान देह। जीर्ण सज्जित गेह' में मानव जीवन के दो विरोधी दृश्य - उतार-भड़ाव - की अवतारणा है। निराला की सार्थक पद-चुष्टि का बड़ा करुण पर मध्य रूप है। गीतों में देखा जा सकता है। अन्तिम पंक्ति 'दो सरण, दो जगत्' में समतुल्य का उपयोग किसी काव्यात्मक व सार्थकता, सौन्दर्यात्मक लक्ष्य के

साथ हुआ है - वह स्मरकंठाप नहीं किया जा सकता । ललकण यहाँ भाषा-प्रवाह में रसमय हो गया है, भाषा हो गया है । जिव है बाहुल्य प्राण जीवों के लिए संश्रम-स्वयं धाराय की शरण चाहते हैं ।

बड़े सामान्य रूप में ठेठ शब्द प्रयोगों पर आधारित निराशा के परवर्ती गीत संगीत और काव्य का संपूर्ण अनुभव प्रस्तुत करते हैं । 'वका' के ६वें गीत में नस्वराता और ईश्वर-निर्भरता को छींटे छन्दोमयी में अभिव्यक्त किया गया है -

कौन गुमान करो विन्यगी का
जो कुछ है कुछ मान उन्हीं का ।

उत्तीरोत्ताव और उत्तीरोत्ताव के विविध ध्वनों के मध्य निराशा का यह क्लम भी प्रकट है, जो संतों की भाव-भूमि के बहुत करीब उन्हें छे जाता है -

जैसे हुए जा-बार गुम्हार,
बाध है नील का टीका,
वाग-दाग हुए का-त्याह है,
रंग गला है फीका -
गुम्हारा कोई न जी का ।

'बाराधना' का २४वाँ गीत शब्दों के क्षीपकारिक रूप और मीमांसा का उदा उदा उदाहरण है । इस गीत की छवि भिन्न कोटि की है

हल का दिन दूबे दूब जाय ।
हुँगी न लख का ऊब जाय ।

समय और निष्ठा का तीव्र-प्रसर रूप इस गीत में है । 'गीतगुण' का प्रसिद्ध गीत 'करत की बाँसों भर बाई' (७) छंद और प्रतीकात्मक शब्दों में गीत को एक विशिष्ट मीमांसा प्रस्तुत करता है -

करत की बाँसों भर बाई ।
वन फल का सीदा कर बाई ।

तद्भव प्रयोगों की दृष्टि से तीन गीतों ऊँट बैठ का भाव हुआ है " , " मानव जहाँ बैठ बीड़ा है " , " तैल जीतकर धर लगी हैं और उल्लेखनीय है । " मानव जहाँ बैठ बीड़ा है " कवि संरचना की शक्ति में विशिष्ट है-

मानव जहाँ बैठ बीड़ा है

क्या तन मन का बीड़ा है ?

सपाट क्यारी का तीखापन ऐसे प्रयोगों में देखा जा सकता है । " मानव-मानव एक है " के नाम पर साम्यवाद के मिथ्या प्रचारकों पर करारा व्यंग्य कवि ने किया है । " अन्तिम पंक्तियों " पल पल कर ऐसा फूटा है/ क्या सावन का फोड़ा है " में रिक्त-रिक्त करी हुई गंभीरी और उनके विस्फोट का सटीक लेख हुआ है ।

तत्काल शब्दों के बीच तद्भवों का कड़े बेलाग भाव से प्रयोग निराशा की परवर्ती गीत-दृष्टि की एक सामान्य प्रवृत्ति है, यद्यपि पूर्ववर्ती काव्य " सरोज-स्मृति " , " वनकला " , " दान " , जहाँ कविताओं में भी समिव्यक्ति के ये दोनों रूप मिलते हैं, पर बहुत विस्तार में यह प्रवृत्ति परवर्ती गीतों में दिखाई पड़ती है - उदाहरण स्वयं उन गीतों को लिया जा सकता है, जिनमें तत्काल और तद्भव के संयोग से विशिष्ट रचनात्मकता संभव हुई है । " खारापना " संकलन में उसके अच्छे उदाहरण हैं । " मानव के तन के तन फरारे " भी जावाब-गीत में भाषा का परिष्कृत रूप है -

मानव के तन के तन फरारे ।

विजय तुम्हारी नम में लहर ।

एक के बर-सम्बल सब हारे

तुम पर जन-तन-मन-मन धारै,

ज्युरी को जी-जीकर धारै,

बेवकार का मानस धारै ।

गीत की परिणति बीलचाल के इन शब्दों में होती है और जो कवाभाविक नहीं लगती -

(३६८)

जो न हुआ वह गुज़ी छोड़
जो न गया वह ठोंटे रो कर,
जो न हुआ लीज़ी तुम भी कर,
ऐक गुम्हारी मन में ठहर ।

“ वाराधना ” के तत्सम-तद्भव के सम्मिश्रण में रहे हुए गीत अपनी ली-
प्रश्रिया में लक्ष्य है, उनकी रचनात्मकता का तली बोध नहीं हो पाता ।
उदाहरणाधी गीत सं० (२) (४३) । ५०वाँ गीत “ तुम से ठाग लगी जो मन की ”
अपनी भाषिक संरचना की दृष्टि से उल्लेखनीय है, जिसमें तादात्म्य की अनुभूति
को पछे तो कई सम्य शब्दों में, परिचित प्रतीकों में पुनरित किया गया है -

तुम से ठाग लगी जो मन की
जा की हुई वाचना वाली ।
नाम की निर्मल धारा की
मिठी मुक्ति, मानस की काशी ।

विशेषतः पछी की पंक्तियों की वात्सीयता और अन्तिम दो
पंक्तियों का सुस्पष्ट प्रतीक-विधान बड़ा भास्वर प्रतीत होता है । “ वासना ”
और “ वाणी ” के अनुस्य में तत्सम-तद्भव का मेल बेजोड़ है । एक में वाक्यगण
की व्यंजना है, दूसरे में उपराम का भाव है । अन्तिम कथ में संस्कृत का “ निर ”
उपसर्ग रचनात्मक आवश्यकता का प्रतिकूल है, जिसमें मानसिक मुक्ति का
विशदता से अर्थ हुआ है -

निःस्पृह, निःस्व, निराभय-निर्मल,
निराकाङ्क्षा, निर्भय, निरुद्धम,
निर्मय, निराकार, निःशम सम,
माया बादि पदों की दासी ।

श्वी गीत “ हिम के वातप के तप कुल्लों ” में भी तत्सम और
तद्भव का ऐसा ही रचनात्मक रिश्ता पैदा हो सकता है । कुछ पंक्तियाँ अनुवृत्त हैं -

भीने कठिन परा निष्ठावन
को वृद्धिक हल अभिभावक

‘‘ नील ’’ निष्पावन ’’, ‘‘ चतुर्दिग ’’, ‘‘ अविभाजन ’’ और ‘‘ तीक्ष्ण ’’,
‘‘ उज्ज्वल ’’ की सन्निवृत्तता में ही सत्ता जागरण, पुष्ट अति उदित हो सकती है ।

निराशा के क्षण में तत्सम शब्दावली के प्रति ज्वलन्त जाग्रण
रहा है, जिसका कड़ा तथेन हल उनके पूर्ववर्ती काव्य में देता जा सकता है । परवर्ती
गीतों की सामान्यतया लोक-प्रचलित है शब्दावली के बीच उन्होंने संस्कृत-निष्ठ
शब्दों में परिपूर्ण लोक गीतों की रचना की है । ‘‘ अनीला ’’ का प्राचीन-
गीत (जिसमें जागरण की सामना है) तत्सम शब्दावली पर आधारित गीत-
रचना का एक उत्कृष्ट उदाहरण है । इस गीत की कथावट कहने योग्य है -

तिमिरदारण मिथि दरसी ।

ज्योति के कर जन्म कारा -

गार का जो सजा परसी ।

गारा का अंधेरी कारा है, जिसका अंधेरा लक्ष्मी मिट
सकता है, जब तिमिरदारण मिथि (सूक्ष्म स्तर पर दीप्तमान सत्य) स्पष्ट
कर है । ‘‘ गार के संपात पर उत्थान देकर प्राण बरसी ’’ की वास्तविक अवि-
साम्य की नियोजना है युक्त मौलिक तत्सम-प्रयोग गीत को तीव्र मास्वरता
प्रदान करते हैं । ‘‘ गीतिका ’’ के जागरण-गीतों की संस्कृत-निष्ठ भाषा के
मध्य हो रहा जा सकता है । ‘‘ आराधना ’’ के प्रथम प्राचीन-गीत ‘‘ पद्मा के पद
को पाकर है । ’’ में भी संस्कार-निष्ठ शब्दों की अविचारिता अनुस्यूत है ।
‘‘ आराधना ’’ के छठे गीत ‘‘ मरा हूँ हजार मरण / पाई तब कण-शरण ’’
की प्रिय-सन्निध्य के अनुभव को तत्सम शब्दों में अभिव्यक्ति देता है, जिसमें
‘‘ मरा हूँ हजार मरण ’’ की मौलिकता काव्यात्मक साधकता और समृद्धि से
भरी हुई है । ऐसे प्रयोग संसार की विविध-रूपा बाधाएँ, वात-प्रतिवात को
कड़ी सटीक अभिव्यक्ति देते हैं ।

इस गीतों में एक शब्द का पुनः पुनः आवृत्ति द्वारा कवि
ने उन्हें विशिष्ट संरचना से युक्त किया है । ‘‘ अनीला ’’ में नील ’’ शब्द की
यह आवृत्ति प्रष्टव्य है -

(३७०)

नील	कृषि कृ
नील	गगन-तल
नील	कमल-तल
नील	नयन-द्वय ।

‘ नील ’ शब्द विस्तार और गहराई की व्यंजना करता है, जिसकी अवस्थिति अवि ने प्रकृति के विराट और क्षीमल दोनों रूपों में की है । अवि ‘ नील ’ की यह शक्ति बड़ी दूर तक उत्कृष्टित करता करता है, जिसमें ‘ मृत्ति ’, ‘ मृत्तु ऊर् ’, ‘ अनिल -ऊर् ’, ‘ निखल-लय ’ तक समाहित हो पाते हैं । एक प्रकार का बहु ब्रह्म मान ‘ नील ’ की ही आवृत्ति में है, जिसमें शक्तिविशेष दिखाई नहीं, अनुभव की सरलता है । ‘ वाराधना ’ के ५५वें गीत में भी ‘ नील ’ की ऐसी ही आवृत्ति हुई है -

नील नयन नील पलक,
नील कदम, नील कलक ।

यहाँ प्रकृति के लक्षणांकुत क्षीमल रूप रूपों में ‘ नील ’ की स्थान दिया गया है । ‘ वक्ता ’ में ‘ नील ’ कृषि कृ ‘ गीत में ‘ नील ’ और ‘ कृषि -कृ ’ के बीच जो रिक्त स्थान है, वह भी ‘ नील ’ की गहराई और विस्तार को सूक्ष्म अभिव्यक्ति देता है, यह योजना ‘ वाराधना ’ के प्रस्तुत गीत में नहीं है ।

‘ वाराधना ’ के ५५वें गीत में ‘ ज्योति ’ शब्द की आवृत्ति हुई है, जिसमें जागरण, प्रकाश और जीवन्तता के अनुभव को बड़ी रचनात्मक विवेकशीलता है, ‘ ज्योति ’ शब्द की पुनरावृत्ति में प्रस्तुत किया गया है । स्वयं निराशा के लोक जागरण-गीतों की संरचना के समकाल इस गीत की बनावट बहुत योग्य है -

ज्योति प्रातः, ज्योति रातः
ज्योति नयन, ज्योति नास ।
जिसमें प्रकृति ही नहीं, मानवीय प्रणय की भी समेट दिया

ज्योति प्रेम प्रिय-मन
ज्योति काम, वाञ्छा

किन्तु इस तरह की वैदनात्मक गहराई का रसना का पृथ्वी
गीत पर सहीर पर कठि पर " नहीं " काता, दुःख की छाछि कि कमस्थिरता
काणिक्ता का यह भाव को तन्मयात्मक मन में अभिव्यक्त हुआ " , शब्दों में वह
तनाप और ठहराव नहीं है, जिसे काणिक्ता-संवेतता प्रभावित्यु बन रहे -

कठ सीम पर चित्तमन
कठ का ,उपवन, जीवन
कठ यौवन, कठ कठ मन
कठ पुरारि, कठ निर्मल ।

इस तरह के (वाचुनि-प्रधान) गीतों की संरचना में अभिधात्मक
का यह सूत्र है । प्रसाद के अजातशत्रु " नाटक में चर-चन्द्र सूर्य के संघर्ष ।
कठ सीम प्रह तारा " गीत की शब्दावृत्ति में भी यही कमजोरी है । दूसरी ओर
" गीतगुण " के एक वाचुनिपरक गीत का वैशिष्ट्य द्रष्टव्य है :

पिपर देखिये श्याम विराणि
श्याम गुन वन यमुना श्यामा
श्याम गगन, का वारिद गाणे
श्याम घरा, तुम-गुल्य श्याम है
श्याम पुरमि कठ वनल साणि ।

इस गीतकी हर पंक्ति में 'श्याम' (तुलनीय 'नील') शब्द की
वाचुनि कोमल संकीर्ण से बढ़कर प्रणयिनी की रक्षात निष्ठा की बड़ी मार्मिक
निश्चल और साक्षीम अभिव्यक्ति देती है । ब्रजभाषा में सरलता से पक्षवित्त
चौखाले ऐसे धीरे-वात्सीय संवेदन को बड़ी-बोली पर बाधारित काव्यभाषा
के अविनाशित चिन्तन-प्रधान रूप से पैलाव भाव से संयुक्त कर देना गीतकार की
कुशलता का प्रमाण है । यह देखने योग्य है कि तत्काल संज्ञा, विशेषणों के
बीच तन्मय प्रियाओं की नियोजना कवि ने रसनात्मक अभिधाय है की है -

“ गाये ”, “ गाये ”, “ गाये ”, “ गाये ”, “ निगाये ”, “ तँगाये ” की
 द्विधा-प्रयोग तैदना के पौष्टिक और अनौपचारिकता को जाना गिये जाये है ।

परवर्ती गीतों का एक घटनास का निष्कर्ष पर पहुँचना
 है कि निराशा का रचनाशील व्यक्ति एक ही विषय और समीप नहीं
 हुआ, फल कि एक प्रवृत्ति प्रम इन परवर्ती गीतों के संवेध में फैला रहा है,
 वरत कवि का विराट् व्यक्तित्व भागा के ठेठ प्रतीकों में, जोर-जीवन के स्फुट
 में अपना उन्मोचन छूटता है । एक बात और है - “ गीतिका ” के संस्कृतनिष्ठ
 गीतों में निराशा के गीत-सौष्ठव को एक निश्चित संभावना पर पहुँचा दिया
 था, किन्तु परवर्ती गीतों के प्रणयन के बिना हिन्दी भाषा की अपनी पकड़
 के संस्पर्शी है निराशा वंचित रह जाते । कहना न होगा कि कवि की मानसिक
 अवस्थता के फलस्वरूप जैसा गीतों की कल्पना भावभूमि और अभिव्यक्ति के
 आवक्य है हिन्दी के गीतकार आत्मविश्वास की प्रतिष्ठा करने में कुतर्काम हुए हैं
 और इस तरह उन्होंने सहजता पर आधारित रचनात्मकता का एक और
 आयाम विकसित किया है ।

प रि सि ष ट

(इस सूची में पुस्तक के प्रमुख संस्करण का उल्लेख है ।)

(क) जापान रचनाएँ

- १) अणिमा : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराळा', लोकमार्ती प्रकाशन, इलाहाबाद
१९७१ ई० ।
- २) अनामिका : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराळा', भारती मण्डार, लीडर प्रेस,
इलाहाबाद, १९६६ ई० ।
- ३) अमराजिता : रामेश्वर शुक्ल केंद्र, इंडियन प्रेस प्राइवेट लिमिटेड,
इलाहाबाद, १९४६ ई० ।
- ४) अमिता : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराळा', निरुपमा प्रकाशन, प्रयाग, १९६२ ई० ।
- ५) जॉय : केशव प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, ई० २०२५ वि०।
- ६) बाधुनिका कवि (१) : महादेवी वर्मा, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, ई० २००६।
- ७) बाधुनिका कवि (२) : रामकुमार वर्मा, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, ई० २०११
- ८) बाधुनिका कवि (३) : नरेन्द्र वर्मा : हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, १९६७ ई०।
- ९) बाधुनिका कवि (११) : रामेश्वर शुक्ल 'केंद्र', हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग,
१९६७ ई० ।
- १०) वाराधना : सूर्यकांत त्रिपाठी निराळा, साहित्यकार संसद, प्रयाग, ई० २०१०
- ११) कानन-कुसुम : केशव प्रसाद, भारतीय मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद,
ई० २०२६ वि० ।
- १२) कामायनी : केशव प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद,
ई० २०२६ वि० ।
- १३) कुसुमपुत्रा : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराळा', लोकमार्ती प्रकाशन,
इलाहाबाद, ई० २०२६ वि० ।
- १४) नीलसूत्र : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराळा', हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय,
वाराणसी, ई० २०१६ वि० ।

(३०४)

- १७) गीतिका : सूर्यकांत त्रिपाठी " निराळा ", भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, उलाहाबाद, सं० २०२१ वि० ।
- १८) गुंजन : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, उलाहाबाद, सं० २००३ वि० ।
- १९) ग्राम्या : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, उलाहाबाद, सं० २०१७ वि० ।
- २०) विद्याभार : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, उलाहाबाद, सं० २०१४ वि० ।
- २१) करना : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, उलाहाबाद, सं० २०२६ वि० ।
- २२) तारापत्र : सुमित्रानन्दन पन्त, ठीठर भारती प्रकाशन, उलाहाबाद, १९६८ ई० ।
- २३) कुसुमादास : सूर्यकांत त्रिपाठी " निराळा ", भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, उलाहाबाद, १९७० ई० ।
- २४) दीपसिता : महादेवी वर्मा, भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, उलाहाबाद, सं० २०२२ वि० ।
- २५) नय पत्नी : सूर्यकांत त्रिपाठी " निराळा ", निरुपमा प्रकाशन, प्रयाग, १९६२ ई० ।
- २६) नीरजा : महादेवी वर्मा, भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, उलाहाबाद, १९७१ ई० ।
- २७) नीहार : महादेवी वर्मा, साहित्य भवन प्रालि, प्रयाग, १९७१ ई० ।
- २८) परिमल : सूर्यकांत त्रिपाठी " निराळा ", गंगा पुस्तक माला कार्यालय, लखनऊ, १९६६ ई० ।
- २९) पल्लव : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, उलाहाबाद
- ३०) प्रेम-व्यपिणः : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, उलाहाबाद, सं० २०२५ वि० ।
- ३१) बेला : सूर्यकांत त्रिपाठी " निराळा ", निरुपमा प्रकाशन, प्रयाग, १९६२ ई० ।
- ३२) मयूरकाण्ठ : मन्मती चरण वर्मा, ओम्ना बंधु आश्रम, प्रयाग, १९३२ ई० ।
- ३३) युगवाणी : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, उलाहाबाद, सं० २०१६ ई० ।
- ३४) युगांत : सुमित्रानन्दन पन्त, इन्द्र प्रिंटिंग वर्क, बल्लमीडा, १९३६ ई० ।
- ३५) उलर : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, उलाहाबाद, सं० २०२६ वि० ।
- ३६) धाँव्य-कावली : सूर्यकांत त्रिपाठी " निराळा ", मधुमती प्रकाशन, उलाहाबाद, १९६६ ई० ।

(त) जातीयतात्मक ग्रंथ

- १) काल और वायुनिक रचना की समस्या : रामकृष्ण चतुर्वेदी, भारतीय साहित्य प्रकाशन, दिल्ली, १९७२ ई० ।
- २) वायुनिक चिन्दी कविता की भाषा : प्रणमिशोर चतुर्वेदी, नया प्रसाद एण्ड सन, नयादुन, जगता, १९५१ ई० ।
- ३) कवि निराशा : नन्दकुमार बाबूजी, वाणीविज्ञान प्रकाशन, वाराणसी, १९६५ ई० ।
- ४) कविता के नये प्रतिमान : नाम्दार सिंह, राजकमल प्रकाशन प्रा० लि०, दिल्ली, १९६६ ई० ।
- ५) काव्यधर्मी का पुनर्मूल्यांकन : रामकृष्ण चतुर्वेदी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७० ई० ।
- ६) काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, सं० २०२६ वि० ।
- ७) प्रातिहारिणी कवि निराशा : बच्चन सिंह, प्रकाशन बच्चनसिंह, काशी, सं० २००४ वि० ।
- ८) लड़ीबोली का वादीजन : शक्तिरंजन मिश्र, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, सं० २०१३ वि० ।
- ९) चिन्तामणि (१) : रामकृष्ण शुक्ल, इंडियन प्रेस प्रा० लि०, इलाहाबाद, १९६७ ई०
- १०) इलाहाबाद का काव्य-चिन्ता : प्रतिसा कुष्णाक्षर, राधाकुष्णा प्रकाशन, दिल्ली, १९७१ ई० ।
- ११) जयशंकर प्रसाद : नन्दकुमार बाबूजी, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, सं० २००७ वि० ।
- १२) निराशा : रामविलास झा, शिवराज कृष्णा एण्ड कंपनी प्रा० लि०, १९६२ ई०
- १३) निराशा : जातिमत्ता वास्था : कुमाय सिंह, नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७२ ई० ।

- १७) निराला का साहित्य और साधना : विश्वभरनाथ उपाध्याय, विनीत पुस्तक भंडार, कागता, १९६५ ई० ।
- १८) निराला की साहित्य-साधना (१) : रामविलास रमा, रामकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली, १९७२ ई० ।
- १९) पंत और पत्तन : सूर्यकांत त्रिपाठी निराला, बंगाल पुस्तक माला कार्यालय, लखनऊ १९६६ ई० ।
- २०) पौरटिक डिक्शन : बीपिन बारफूरी, फावर एण्ड फावर, १९५२ ई०
- २१) पौखरी रंड रक्षापीरिएस : बाबिबाल्ड मैकलीस, १९६० ई० ।
- २२) प्रबंध-पद्य : सूर्यकांत त्रिपाठी निराला, बंगाल पुस्तकमाला कार्यालय, लखनऊ, १९६० ई० ।
- २३) प्रबंध-प्रतिभा : सूर्यकांत त्रिपाठी निराला, भारती मण्डार, छायावाप, पं० ६७ पृ० ।
- २४) प्रिय-प्रवास : भूमिका : व्याख्यासिंह उपाध्याय हरिजीव हिन्दी साहित्य कुटीर, बनारस, २००० वि० ।
- २५) भाषा और संवेदना : रामस्वयं चतुर्वेदी, भारतीय भाषापीठ प्रकाशन, दिल्ली, १९६४ ई० ।
- २६) छिंदौरी क्रिटिस्म : ए. आर्टिस्टि : विन्सेन्स तथा बुम्स, वाक्ताफोर्ड पब्लिशिंग, लखनऊ, १९५७ ई० ।
- २७) लेखन पौखरी युव : विन्सेन्स मोविली, स्टाइन प्रेस, १९६२ ई० ।
- २८) साहित्य-दर्शन : जानकी वल्लभ शास्त्री, काशी निबन्धन, १९५७ ई० ।
- २९) मैक्स टाहमर बॉव एम्पीरिस्टी : विलियम एम्पसन, १९३० ई० ।
- ३०) स्वर्णगुप्त : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, छायावाप, पं० २०२४ पृ० ।
- ३१) स्टेडिफिशिय एण्ड पौखरी : डी० जी० जेम्स
- ३२) हिन्दी साहित्य का इतिहास : रामचन्द्र शुक्ल, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, पं० २००२ पृ० ।

(३७७)

पत्र - पत्रिकाएँ

- १) बालीचना : (बुधवार-शनिवार, १९७० ई०) (बम्बई-शनिवार, १९७० ई०)
- २) एनलाउण्टर : कास्त, १९७२ ई० ।
- ३) पास्तालिना हिन्दुस्तान : १ फरवरी, १९६८ ई० ।
- ४) साहित्य , बम्बई, वर्ग १, बॉक्स ३, १९५० ई० ।